ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

ERSTER JAHRGANG
vom 3. Oct. 1798 bis 25. Sept. 1799.



Joh. Sebastian Bach.

Leipzig,
bey Breitkopf und Härtel.



Zu diesem Jahrgang kommen 18 musikalische Beylagen, 4 Kupfertafeln und 20 Intelligenzblätter.

INHALT
des
ersten Jahrgangs
der
Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

III. Recensionen.

1) Theoretische Werke.

2) Musikalien.

a) Gesang.

α) Kirchenmusik.

β) Vollständige Opern.

γ) Kantaten, Lieder und andere Gesänge.

ζ) Violine.

η) Harfe.

IV. Beschreibung neuerfundener Instrumente.

V. Nachrichten in und aus Briefen.

VI. Miscellen.

VI. Beylagen.

Die in ( ) eingeschlossenen Ziffern zeigen die Nummer des Zeitungsstücks an, mit welchem die Beyl. ausgegeben worden sind.

VIII. Kupfer.

IX. Intelligenzblätter.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten October | No. I. | 1798.

Abhandlungen.

Gedanken über die Oper.

Dulce est — fari libere quod sentias.
Juvenal.

1.

So lange die Menschen philosophiren, hat man keine so vortrefflichen Theorien der Kunst im Allgemeinen; keine so vortrefflichen Betrachtungen über die besten Werke, besonders der bildenden Künste gehabt, als seitdem man äusserst wenige oder gar keine solchen Kunstwerke mehr liefert — in unsern Tagen. Es ergehet damit vielleicht wie mit der Moral; niemals hat man vortrefflichere Systeme derselben ausgearbeitet, als in Zeitaltern, wo die wenigste Moralität war — wie schon oft bemerkt worden ist.

Sonderbar ist es aber, und jene allgemeine Erfahrung bestätigend — daſs gerade die Kunst, deren Werke in unsern Zeiten am meisten vervollkommt sind; daſs die Musik, auch noch in unserm theorienreichen Decennium, in den Kritiken, Analysen, Theorien der einzelnen Künste nicht gleichen Schritts mit fortgezogen, sondern entweder mit den allgemeinen Kunstbetrachtungen (ohne specielle Anwendung auf sie) zur Ruhe gesetzt, oder, der Sache nach, so gut als übergangen worden. Selbst der groſse Kritiker unsrer Zeit, Kant, behandelt an den Orten, wo er Etwas specielles von Musik sagen muſs, (als z. B. in der Kritik der Urtheilskraft) sie meistens ohngefähr so, als gäbe es keine andere, als Tafel- oder Tanzmusik. Daſs diejenigen seiner Schüler, welche gar nichts seyn wollten oder konnten, als Kantianer (in dem Sinn nemlich, in welchem man es seit Jahr und Tag nimmt: denn in reinerm — wer wäre da nicht Kantianer? oder vielmehr, wessen Philosophie wäre nicht kantische?) — also: daſs diese Philosophen auch hier nichts thaten, als nachsprechen, lieſs sich erwarten. Nur einigen wenigen gieng die Sache der Tonkunst zu sehr zu Herzen, als daſs sie nicht — wie z. B. Herr Michaelis in seiner Schrift: Geist der Tonkunst, ein Beytrag zur Erläuterung der kant. Kritik der Urtheilskr. — hätten wagen sollen zu vermuthen, ja sogar mit der gehörigen ängstlichen Behutsamkeit und Submission leise zu gestehen, es möchte doch wohl scheinen, als ob diese Kunst ein wenig zu kalt behandelt wäre; und ihre Werke dürften doch wohl wahre Kunstwerke, d. h. Werke schöner Kunst genannt werden.

2.

Bey diesem Schicksal der Musik überhaupt in den neuesten Werken über die Künste dürfen sich einzelne Gattungen derselben über Vernachläſsigung, wenigstens gleichgültige Behandlung, nicht beschweren. — Wie könnte das Auge über Vernachläſsigung seiner Anatomie klagen, zu einer Zeit, wo man die Zergliederung des ganzen Menschenkörpers gleichgültig behandelte? Es darf also auch die Oper sich nicht beschweren, daſs man entweder durch Lächerlichmachen ihrer Nebendinge ein gehässiges Licht hat auf sie werfen wollen, wie Rousseau that — und da er eigentlich von der ehemaligen Pariser Oper nur spricht, nicht ganz mit Unrecht; — wie dessen Nachsprecher in Frankreich, Italien und Deutschland gethan haben — und da sie meistens dasselbe ohne nähere Untersuchung auf die Oper überhaupt anwenden, mit weit mehr Unrecht; — oder daſs

man sie, die Oper, mit frommen Wünschen und unbestimmt hingestreutem lieblichen Räuchwerk zum süfsen Geruch — dem Herrn, abgefertigt hat, wie grofsentheils Sulzer, der Graf Algarotti, Wieland, (in seiner etwas wortreichen Abhandlung über das deutsche Singspiel etc. Werke, Gösch. Bd. 26.) und, nach ihnen, viele Andere.

Um jedoch noch einmal zu dieser Gleichgültigkeit gegen Musik überhaupt zurückzukehren — so ist es gut, dafs bey weitem nicht alle Menschen so empfinden, wie sie laut denken, d. h. sprechen oder schreiben. Das Gefühl raumt der Musik überhaupt (was man nicht abgestritten hat), aber auch der Gattung derselben, von welcher hier die Rede seyn wird (was man oft bestritten hat) ihren hohen Platz unter den allerwirksamsten Künsten und Kunstprodukten ein — wenn auch nicht der Mund oder die Feder. Indem man den Tag über gleichgültig gegen die neuere Oper und deren Wirkung geschrieben hat, gehet man des Abends in die Vorstellung, und eine Thräne der Rührung, oder eine unüberwindliche Stimmung zur heitern Laune, zum unschuldigfrohen Lebensgenufs, straft die Feder; oder zum Schlusse eines Gesprächs über die, wie man meynt, hohen Vorzüge der alten einfachen, aber, wie Andere glauben, auch einförmigen griechischen Musik fühlt man das Herz erhoben, fühlt man alle edlen Kräfte des Geistes aufgeregt durch ein wackeres deutsches Lied.

Man dürfte also vielleicht sich selbst und Andere nur dem Eindruck der Musik und auch der Werke derselben, von denen hier zunächst gesprochen wird, ruhig überlassen, und deren Wirkung gewifs seyn. Aber aufserdem, dafs es recht ist, alles zu rechtfertigen und zu vertheidigen, was sich rechtfertigen und vertheidigen läfst; so ist es auch noch ein ganz anderer, weit höherer und edlerer Genufs, wenn man sich selbst darüber Rechenschaft ablegen kann, als wenn man sich blos blind dem Eindrucke überlassen mufs. Und das ist denn, meines Bedünkens, der Hauptvortheil, welchen Theorien, Kritiken, Analysen der Künste und ihrer Werke denen, welche sie sich zu eigen machen wollen, gewähren: denn Künstler — das wird man hoffentlich eingestehen — bilden sie nicht, geschweige, dafs sie sie hervorbringen, schaffen sollten. Künstler nicht — ja ich sage noch mehr: auch nicht wahre Kunstkenner und Kunstliebhaber: denn auch diese mufs nicht der Buchstabe, sondern der Geist schaffen — nicht das Lineal und Richtscheit bey den bildenden Künsten, nicht das, was sich berechnen und auszählen läfst, in der Musik. Indefs, ich sage es noch einmal — es gewähret doch dem, in welchem Etwas von jenem Geiste glimmt, noch einen ganz andern hohern Genufs, wenn er sich von dem Gefühl, was die Kunst durch Betrachtung oder Anhörung ihrer Werke in ihm erregte, auch Rechenschaft geben kann. Das bildet denn in ihm einen gründlichen und gelehrten Geschmack, oder, wenn man lieber will, eine gründliche und geschmackvolle Gelehrsamkeit, welche näher zum Heil führt und selbst schon Heil ist.

An Hinleitungen hierzu in Ansehung der Kunst überhaupt, und in Ansehung der bildenden und dichtenden Künste besonders, fehlt es jezt gewifs nicht: aber, wie mirs scheint, in Ansehung der Tonkunst.

Das Unternehmen, seine Brüder in dieser Kunst näher zu jenem Heile zu leiten, hat aber auch seine besondern Schwierigkeiten, von denen ich nur die einzige bemerken will, dafs sich hier die Objekte bey weitem nicht so leicht darstellen lassen, als bey andern Künsten.

Der Verfasser der folgenden Bemerkungen, welche nach und nach dieser Zeitung mitgetheilt werden sollen, glaubt diese Schwierigkeiten erwogen zu haben, und kennet das geringe Maas seiner Kräfte, sie zu besiegen. Er wünscht daher von dem, was er zu geben gedenkt, nicht zu hohe Erwartungen zu erregen, und verspricht nichts weiter, als „Gedanken über die Oper“ — und zwar, so viel ihm bekannt, seine Gedanken. Er wählt sich gerade die Oper — nicht die Musik im Allgemeinen: weil er für die gegenwärtige Bestimmung seines Aufsatzes nicht zu weitläuftig und nicht zu abstrakt werden darf; gerade die Oper — weil auch diese,

nächst der wahren Kirchenmusik, das höchste ist, was der musikalische Kunstgeist hervorbringt und hervorgebracht hat; jene, die Kirchenmusik, aber zur Zeit noch theils zu sehr im Argen liegt, theils zu wenig allgemein gekannt wird. Sein Zweck dabey ist, Gedanken zu erwecken, nicht Vorschriften zu geben; Aufmerksamkeit zu erregen, nicht Folgsamkeit; mehr wahren Genufs zu verbreiten, nicht durch Kritteley ihn zu stören.

3.

Ehe wir von dem Wesen der Oper selbst sprechen, ist es vielleicht nicht unrathsam (aus in der Folge anzugebenden Ursachen) unsern Lesern Etwas über die Entstehung und Ausbildung derselben in der Kürze zu sagen: da sie wohl nicht eben Lust haben werden, die Hunderte von meistens dickleibigen Büchern darüber, deren Anführung sich der fleissige Blankenburg in seinen Zusätzen und Nachträgen zum Sulzer so sehr hat angelegen seyn lassen — durchzublättern, wie viel weniger durchzustudieren.

Man ist in der Geschichte der Entstehung der Oper über nichts einiger, als darüber, dafs man über sie ohngefähr so viel als Nichts weifs — den Ort ihres Entstehens, Italien, ausgenommen. Wir nehmen vorläufig an, dafs wir (um uns nur vor der Hand zu verständigen und keine Definition der Sache zu anticipiren) unter Oper verstehen: ein Schauspiel, worin alles, was in andern gesprochen, gesungen wird.

Fern sey es von mir, die Untersuchungen über die Entstehung dieses Schauspiels, in ihrer Weitläufigkeit und Schwerfälligkeit, zu wiederholen: sie laufen auf zwey Hauptmeynungen hinaus, die ich anführen, und denen ich, da sie mir die Sache nicht zu berichtigen scheinen, meine dritte hinzusetzen will. Die wenigen Data der Geschichte, welche man in den Werken eines Sulpitius, Anteaga, Bonnet, Signorelli, Bettinelli und Anderer, von Blankenburg zu Sulzers Theorie der schönen Künste und Wissenschaften Bd. III. Seit. 585. u. folgg. Artik. Oper — angeführter Schriftsteller nachsehen kann, wenn man will — enthalten hauptsächlich dies.

Schon vor dem Jahre 1480 sang man Mysterien, (das heifst, biblische Geschichten) und Helden- und Staatsaktionen ab — (ob es aber nur von Bänkelsängern u. dgl. geschahe, weifs man nicht gewifs) von dem angeführten Jahre hat man eine solche Aktion ganz in Musik gesetzt — (wenn nehmlich in der Beweifsstelle Cantare singen, und nicht studiert deklamiren heifst). Bey dem nun schon ausgebildeten Schauspiele, der Komödie und Tragödie, wurde auch musiciert und gesungen — (aber Chöre, Zwischenspiele, Prolog u. dgl.). Nachher schlief das ziemlich wieder ein: aber bey besondern Hoffeyerlichkeiten wurden kleine Geschichtchen, in Verse und Musik gesetzt, aufgeführt — (ob gerade theatralisch, ist zweifelhaft). Endlich bearbeiteten zu Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts Caccaci und Peri die Fabel von der Euridice dramatisch und sezten sie ganz in Musik, und etwas später Francesco Manelli die Fabel der Andromeda eben so, welche leztere in Venedig 1637 auf öffentlichem Theater aufgeführt ward.

Es ist freylich nicht viel, was uns hier die Geschichte giebt, aber destomehr haben die Musikgelehrten uns darüber gegeben, die auch aus Nichts Etwas machen können — (dicke Bücher sind doch gewifs Etwas). Indefs lassen sich ihre Meynungen, die albernen abgerechnet, wie ich schon gesagt habe, auf zwey zurückbringen.

4.

Die erste dieser Meynungen über die Entstehung der Oper, welche unter den neuern deutschen Kritikern auch der Herr v. Blankenburg in Schutz zu nehmen scheint, ist diese: die Oper entstand aus dem Schauspiel mit untermischten kleinen Gesängen. Es ist wahr, man führte allerdings schon sehr frühe z. B. geistliche Geschichten dramatisch auf; es ist wahr, es wurde dabey gesungen. — Nun muthmafst man weiter: dies gefiel, man sang öfter, immer öfter, endlich alles. Das scheinet auf den ersten Anblick sehr natürlich. Aber, mancher-

ley Widersprüche der Geschichte noch unerwähnt — welch ein Sprung von dem damaligen zum gar nicht viel spätern Gesang bey der Oper!

Man denke sich dergleichen Drama's, wie wir deren, wenigstens stuckweise, in den Winkeln mancher Bibliotheken noch haben; z. B. die Geschichte der zwölf halbthörigten halbklugen Jungfrauen theatralisch vorgestellt, bey der die auf den Bräutigam wartenden vor langer Weile einen Kreuz- und Trostpsalm, oder zum Schlufs beym Eintritt ins Hochzeithaus einen Lobgesang auf den endlich noch siegenden Glauben anstimmen! — Und daraus sollen die ersten Opern, die denn doch in Dichtung und Musik den unsern wenigstens ähnlich waren, in gar nicht langer Zeit sich gebildet haben? und zwar ohne eine lange Stufenleiter, von der uns wenigstens die Geschichte nichts sagt?

Ich furchte, diese Meynung ist wahrscheinlicher als — die Wahrheit. Uebrigens widersprechen aber die wenigen deutlichen Data der Geschichte dieser Meynung keinesweges. —

5.

Die zweyte Meynung, deren sich mit vielen Andern und den meisten neuesten Schriftstellern hierüber — auch der Graf Algarotti (Algarotti Saggio sopra l'Opera) anzunehmen scheint, ist diese: die Oper entstand aus Nachbildung des alten griechischen Schauspiels. Das scheint gründlich und gelehrt. Die wenigen Data der Geschichte lassen sich endlich wohl auch mit dieser Meynung vereinigen — mit was liefsen diese es nicht zu! Ehe man sie aber drehet und modelt, scheinen sie ihr doch mehr zuwider zu seyn.

Denn, um nur Einiges anzuführen — so ist es ja bekannt, dafs man das ganze Schauspielwesen in den Zeiten der Entstehung der ersten Opern noch so ganz kleinlich, wenigstens unwissenschaftlich behandelte; dafs die Gelehrten mit ihren Untersuchungen und Kenntnissen der alten klassischen Welt eine von den Künstlern, wenigstens von den Schauspieldichtern, Schauspielern und Musikern — so ganz abgesonderte Kaste ausmachten; dafs ihre Untersuchungen und Kenntnisse nur noch einzig wieder für Gelehrte waren, sowohl wegen der finstern, meistens schwerfälligen Behandlung der Sachen, als auch wegen der Verschmähung der den Nichtgelehrten bekannten Sprachen, u. s. w. Es brauchte vielleicht gar nicht angeführt zu werden, da es Jedermann in die Augen fällt, dafs die fruhesten Dichtungen kleiner Opern auch in Plan, Einrichtung, Form und Wort so ganz von den Planen, Einrichtungen, Formen und Worten des alten griechischen Schauspiels verschieden sind; so dafs ihnen nichts gemein bleibt, als dafs dabey gesungen und agirt wurde, und allenfalls, doch schon etwas später, einige mythologische Personen auftraten. Denn dafs man die Geschichte der Andromeda u. dgl. so bearbeitet antrifft, beweifst für diese Meynung nichts — wie mir's scheint: — denn man konnte diese Geschichten eben so gut aus den damals haufig erscheinenden meistens elenden Fabelbüchern schöpfen; und dafs man daraus, nicht aber aus den alten Tragikern schöpfte, zeigt auch, ausser der Schlechtheit der neuen Produkte vornehmlich die gänzliche schon angeführte Unähnlichkeit derselben mit jenen Schauspielen, und zwar nicht nur im Geist, sondern auch im Aeufsern und Zufälligen. Ueberdiefs hatte man ja damals auch nicht mehr Ueberbleibsel der alten Dramen, als wir jezt haben: hätte man die Alten nachahmen wollen, so würde man gewifs ihre vorhandenen Stücke vorerst nach eigener Weise benuzt haben, ehe man sich an andere Sujets aus der alten Geschichte gemacht hätte — wovon wir aber, sehr wenige Ausnahmen abgerechnet, gerade das Gegentheil wissen.

Doch alles dies würde mich hier zu weit führen, und hat mich vielleicht schon zu weit abgefuhrt: ich erwähne also nur noch einen möglichen Einwurf. Man könnte sagen: die wissenschaftliche und besonders die artistische Kultur, der Geschmack in der Dichtkunst und an deren Werken war damals noch nicht wieder so weit erwacht und so hoch gestiegen, dafs

man würdige Nachbildungen jener alten Werke hätte liefern können. Aber gerade dann würde man sie, nach der Weise aller Afterkünstler — ohne zwar ihren Geist der Schönheit zu ahnden, doch desto emsiger im Aeussern, in Nebendingen kopirt haben; — die gedichteten Opern würden, zusammengehalten mit den Dramen der Alten, erscheinen, wie die Nachäffungen Shakspear's oder Schillers von schwachen Köpfen unsrer Zeit — was aber ganz und gar nicht ist. So gut oder schlecht sie seyn mögen: sie sind, glaub' ich, original.

Ich fürchte also, diese zweyte Ableitung ist gelehrter als die Wahrheit — was bey allen Wissenschaften zuweilen der Fall seyn soll. Uebrigens ist schon erwähnt worden, dass die wenigen Data der Geschichte dieser Meynung nicht geradehin widersprechen, obschon sie sich etwas schwer mit ihr vereinigen lassen.

(Die Fortsetzung folgt künftig.)

Recensionen.

Oeuvres de Joseph Kraus, Maitre de Chapelle de S. M. le Roi de Suede. Premier Cahier, contenant:

1. Sinfonie, à grand Orchestre.

2. Air, à grand Orchestre: „Son pietosa etc."

3. Airs et Chansons, pour le Clavecin,

à Stockholm, chez G. A. Silverstolpe, et en commission chez Breitkopf et Hartel à Leipsic.

Es wird manchen Lesern ohne Zweifel angenehm seyn, hier einige Lebensumstände von diesem für die Kunst zu früh verstorbenen vortrefflichen Tonsetzer zu vernehmen. Joseph Kraus, Königl. Schwedischer Kapellmeister, wurde im Jahre 1756 zu Mannheim geboren, war daselbst ein Zögling des berühmten Abts Vogler, und starb zu Stockholm im Jahre 1792. Er studirte in seinen Jünglingsjahren auf verschiedenen hohen Schulen Deutschlands die Wissenschaften mit rühmlichem Eifer; widmete sich aber nachher, von seiner ausserordentlichen Neigung zur Tonkunst dahin gerissen, ganz derselben, und machte daher in den Jahren 1782 bis 1786 eine Reise nach England, Italien und Frankeich, wo er sich sowohl seines guten Betragens, als seiner hervorstechenden Talente wegen einen grossen Ruhm erwarb, der sich auch in andere Länder verbreitete. Von ihm sind schon mehrere vortreffliche Compositionen, als die grosse Oper Dido und Aeneas, die Intermezzi des Amphitrion, die Obsequien und Beysetzung Gustav des Dritten, und verschiedene schöne Quartette und Ballette bekannt. Um auch seine andern vorzüglichsten noch ungedruckten musikalischen Produkte der Vergessenheit zu entreissen, und sie dem musikalischen Publikum mitzutheilen, hat sich der Buchhändler Silverstolpe zu Stockholm entschlossen, dieselben im Drucke herauszugeben, wovon der erste Heft erschienen ist. Weil aber derselbe dem deutschen musikalischen Publikum zu wenig bekannt zu seyn scheint: so verdienen die drey Stücke, woraus er bestehet, eine genauere Anzeige.

1) Sinfonie für ein grosses Orchester, von

2 Violinen	2 Hörnern in E la fa oder Es.
2 Altviolen	
2 Oboen	1 Fagott.
2 Hörnern in C (ad libitum).	Violoncell u. Contrabass.

Diese Sinfonie gehet aus C moll, ist sehr pathetisch und von mächtiger Wirkung. Diejenigen, welche nur modehafte, süsstönende und das Ohr kützelnde Sätze in Sinfonien lieben und erwarten, werden freylich wenig Gefallen an derselben finden. Es wäre aber zu beklagen, wenn deutsche Kraft, welche in dieser Sinfonie anzutreffen ist, von Deutschen verkannt würde.

Ein Larghetto dienet derselben zur Einleitung, worinn eine Hauptstimme nach der andern in lauter kontrapunktischen Sätzen allmählig eintritt. Hierauf folget ein brillantes Allegro, dem es nicht ganz an schmeichelhaften Zwischensatzen fehlt. Das Andante aus Es dur

enthält ein angenehmes, gebundenes Thema, welches im Verfolge unter verschiedenen, durch die Stimmen vertheilten meisterhaften Veränderungen wieder erscheint. Das Finale, ein Allegro assai, beginnet im Unisono, und setzet seinen Lauf in kraftvollen, ächtsinfonienmäfsigen Sätzen fort. Man mufs die ausgesuchten, alle Saiten der Seele erschütternden Modulationen, welche in dieser Sinfonie stromweise aufeinander folgen, den prächtigen und ausgezeichneten Gang der Bässe *), die fleifsige Bearbeitung der Mittelstimmen, die schöne und simple Begleitung der Blasinstrumente, und überhaupt die pathetischen Gedanken dieses grofsen Meisters in der That bewundern.

* * *

2) Italiänische Arie für ein grofses Orchester, von

einer Sopranstimme,	2 Hörnern aus f,
2 Violinen,	2 Fagotten sammt
2 Altviolen,	Bässen.
2 Oboen,	

So grofs aber die Stärke des verewigten Kapellmeister Krausens im ernsthaften und kraftvollen Stil war; so sehr hatte er auch die bezauberndsten und schmeichelndsten Syrenengesänge in seiner Gewalt, und verstand deutsche Energie mit wälscher Grazie zu vereinigen. Diefs beweiset schon gegenwärtige Arie, in welcher eine Sängerin ihre ganze Kunst im Tragen der Stimme, in der Hohe und Tiefe derselben, im Aushalten der Töne, und in geschwinden, rollenden Läufen zeigen kann. Sie gehet aus f dur, und beginnet mit einem empfindsamen Larghetto, welches bald in ein Allegro non troppo übergehet. In demselben wechseln immer rasche und sanfte Sätze mit einander ab. Die Partitur der Stimmen lässet den fleifsig bearbeiteten Satz dieses Meisters bequem einsehen, und zugleich bemerken, wie ökonomisch derselbe mit den Blasinstrumenten zu Werke gieng, um die Hauptstimmen nicht zu verdunkeln.

* * *

3) Deutsche Lieder und Gesänge fürs Klavier.

In diesen deutschen Gesängen, worunter sich auch ein paar italiänische und französische, wie auch ein schwedischer Gesang befinden, zeiget sich das Genie des Kapellmeister Krausens ebenfalls von der vortheilhaftesten Seite. Sie lassen sich in drey Klassen eintheilen. Zur ersten Klasse gehören die pathetischen, rührenden und empfindsamen Gesänge, als No. 1. An das Klavier; No. 3. An — als ihm die — starb, von Claudius; No. 5. Ma tu tremi etc. No. 6. Bitte um Regen; No. 7. Der Abschied, ein Meisterstück in Ansehung des Ausdrucks; und No. 20. Sval haf, brustna djup, das originellste Stück unter allen im Betracht des darin befindlichen, mannigfaltig abwechselnden Rhythmus, der auffallenden Modulationen und des hohen Pathos. Nur ist zu wünschen, dafs der Verleger in Zukunft in einem ähnlichen Falle dem schwedischen Text eine deutsche metrische Uebersetzung unterlegen lasse. Zur zweyten Klasse rechnen wir kürzere, theils angenehme, theils muntere Lieder, als No. 2. Die Mutter bey der Wiege; No. 4. An mein Mädchen; No. 9. Ti sento sospiri; No. 11. Phidile, von Claudius; No. 12. Anselmuccio, ebenfalls von Claudius; No. 14. Est-on sage dans le bel âge; No. 15. Point de tristesse passons les jours; No. 16. Schweizerrundgesang, von Salis; No. 18. Das schwarze Lischen aus Kastilien, von Meifsner; und No. 19. Hans und Hanne. Zur dritten gehören endlich die humoristischen und launigten Gesänge, als No. 8. Die Henne, von Claudius; No. 10. An den Wind, von Blumauer; No. 13. Der Mann im Lehnstuhl, von Claudius; No. 17. Die Welt, nach Rousseau von Hensler.

In der pathetischen, rührenden und zärtlichen Schreibart war Kraus ganz Meister, und

*) Die Violoncelle machen hier den Basso continuo; die Contrabässe schweigen öfters, und fallen dann mit grofser Macht ein.

sein Gesang ist wahre Sprache des Herzens; nur verschwendete derselbe im launigten Stil, worinn er nicht eben fremde war, hin und wieder zu viel Kunst.

Wir dürfen diese Sammlung, welche ein Dutzend andere aufwiegt, den Kennern und Liebhabern des Gesangs am Klavier ohne weiters empfehlen, und sie versichern, dafs sie die darin begriffenen Gesänge mit einem selten so gefühlten Vergnügen singen und spielen werden. Druck und Papier ist so beschaffen, wie man es von der Breitkopf- und Härtelschen Noten-Officin nur immer erwarten kann.

K — cht.

Kurze Anzeigen.

Neue Musikalien des Kozeluchschen Verlags in Wien, bey Breitkopf und Härtel in Leipzig um beygesezte Preise zu haben.

1. Der Ländler (Walzer) Augustin mit sechs Veränderungen, von Stanislaus Ossowsky, in C dur.

Ist Liebhabern solcher artiger Kleinigkeiten und sogar Anfängern zu empfehlen, da er nicht nur leicht, sondern auch gefällig und gut ins Gehör fallend bearbeitet ist. (4 Gr.)

2. Trois Airs françois avec l'accompagn. du Piano-Forte par Leop. Kozeluch. (8 Gr.)

Sie sind leicht, gefällig und fliefsend gesezt.

3. Sei Notturni a quatro Voci accomp. d'un Piano-Forte e Violoncello, compost. da Leop. Kozeluch. Op. 42. (2 Rthr.)

Der Komponist macht den gesellschaftlichen Zirkeln, welche gern Etwas mehr und Etwas besseres singen möchten, als: Freut euch des Lebens, und dergl. mit diesen Gesängen gewifs ein angenehmes Geschenk. Melodie und Harmonie ist durchgängig fliefsend und schön, bis auf eine Stelle Seit. 2. Takt 23, 24. u. s. w. wo die Altstimme einen Instrumentalsatz zu singen hat. Für Gesellschaften, wo das Accompagnement Hindernisse machen möchte, ist dadurch gesorgt, dafs es entbehret werden kann.

4. Une Sonate très-facile pour le Piano-Forte, avec l'accomp. d'un Violon et Violoncelle, par Ambroise Rieder. Op. 10. (16 Gr.)

Sehr leicht, wie der Titel sagt, ist diese Sonate nun eben nicht: aber auch nicht schwer, und daher denen zu empfehlen, welche die Klaviersonaten von Mozart, Clementi, Kozeluch, A. E. Müller u. dgl. noch nicht zu exekutiren im Stande sind.

5. Six Polonoises pour le Piano-Forte avec l'accomp. d'un Violon et Violoncell. oblig. par Le Comte de Staray. Op. 7. (1 Rthl.)

Die allgewaltige Mode hat die Polonoisen jezt einmal wieder in Gang gebracht, die gegenwärtigen werden also auch ihre Liebhaber finden; und sie verdienen es, da sie besonders gefällig und nicht zu schwer gesezt sind.

6. Six Variations sur une Polonaise pour le Piano-Forte avec l'accomp. d'un Violon oblig. par Jean Vanhall. Op. 62. (12 Gr.)

Ein gefälliges Thema; wie es sich von diesem bekannten Verfasser erwarten liefs — recht gut bearbeitet; und denen besonders zu empfehlen, welche gern brillante Sachen, die jedoch nicht schwer sind, spielen.

7. Variations pour deux Violons concertants sur l'air: Freut euch des Lebens, par Jean Kletzinsky, Op. 5. (12 Gr.)

Es sind der Variationen 20, welche Liebhabern der Geigenduetten nicht unwillkommen seyn werden.

* * *

Neue Musikalien aus J. Andre's Verlag zu Offenbach, in Kommission bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

1. Deux Sonates faciles à quatre mains pour le Pianoforte, composées par G. Laemmerhirt, Oeuvr. 2. (1 Rthlr. 8 Gr.)

Sie halten das Mittel zwischen schwer und leicht, sind, wenn auch nicht originell, doch gut und singbar gesezt, und in mancherley Betracht angehenden Spielern, als gute Uebungsstücke zu empfehlen.

2) 12 Lieder in Musik gesezt von Friedr. Methfessel. (1 Rthlr.)

Die Poesieen sind gemischten Inhalts, die Kompositionen leicht und modern.

3. Caprices pour le Violon, avec le doigté indiqué par des Chiffres pour en faciliter l'exécution, par P. Vignetti, Oeuvr. 2. (1 Rthlr. 8 Gr.)

Diese Kaprizen können als ein Seitenstück zu Fiorillo's Etude pour le Violon angesehen werden, und werden daher Liebhabern dieses Instruments ein willkommenes Geschenk seyn. Sie verdienen allerdings in die Hände recht vieler zu kommen, die ihr Instrument würdig, genau und fest behandeln lernen wollen; wozu sie hier treffliche Winke bekommen. In der Vorrede erklärt sich der Verfasser selbst weiter über seine Bezeichnungsart u. dgl. Wir empfehlen dies Werkchen nochmals mit voller Ueberzeugung von seinem Werthe.

K***.

Korrespondenz.

Berlin, Anfang des Septembers.

— Gotters vortreffliche nach Shakspear's Sturm bearbeitete Oper: die Geisterinsel — welche bekanntlich zuerst in den Horen abgedruckt erschien, wird jezt zum drittenmal komponirt. Zuerst sezte sie, so viel wir wissen, Fleischmann. Diese Komposition ist aber wenig, oder vielmehr aufser seinem Aufenthaltsorte, bis jezt gar nicht bekannt worden. Sodann komponirte sie der Kapellm. Reichardt für die Huldigung des Königs von Preufsen in Berlin, wo sie auch öffentlich aufgeführt wurde. Ich war damals nicht in Berlin, habe sie also nicht selbst gehört. Jezt komponirt dieselbe Oper, wie ich Sie gewifs versichern kann, der so beliebte Komponist Zumsteeg in Stuttgard, der Verfasser der Kompositionen verschiedener Bürgerscher Balladen und anderer sehr gesuchter Sachen. Vielleicht trifft er das rechte Mittel zwischen blos alt oder blos neu, blos schwer oder blos leicht, blos gelehrt oder blos getändelt — wodurch allein eine für das grofse Publikum bestimmte Komposition sich Ansehen, und ausgebreiteten und dauernden Beyfall erwerben kann. — —

(Hierbey die Beylage No. I. und das Intelligenz-Blatt No. I.)
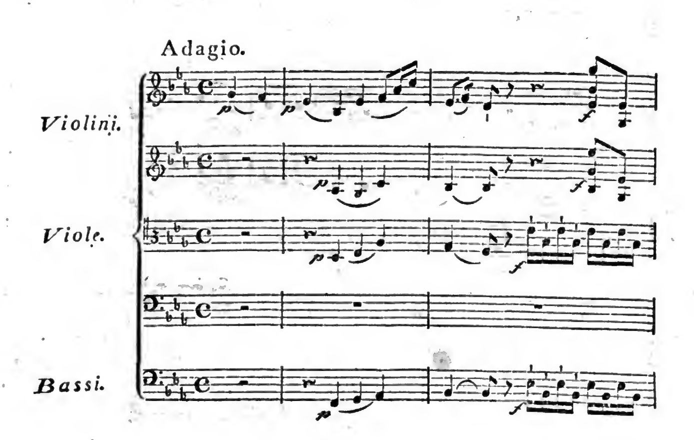
LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.
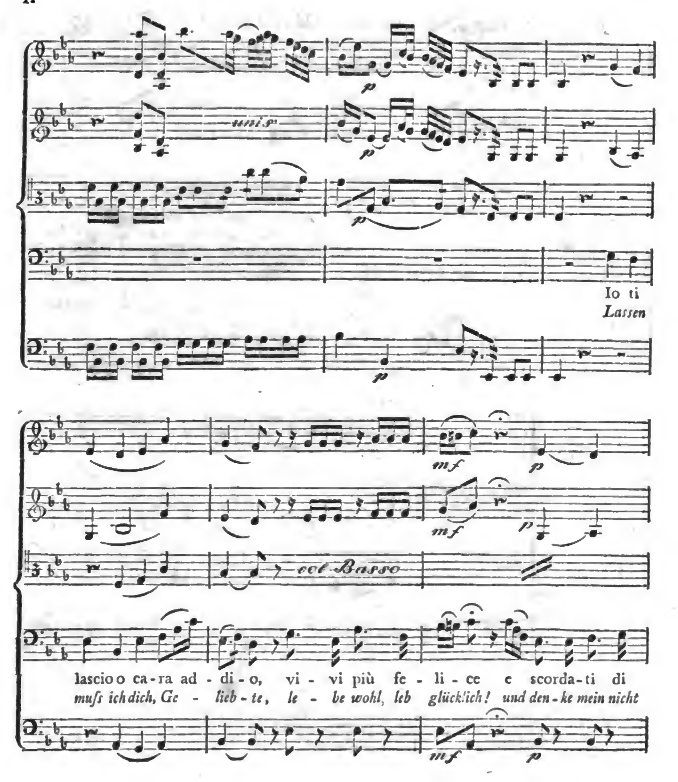
No. I.
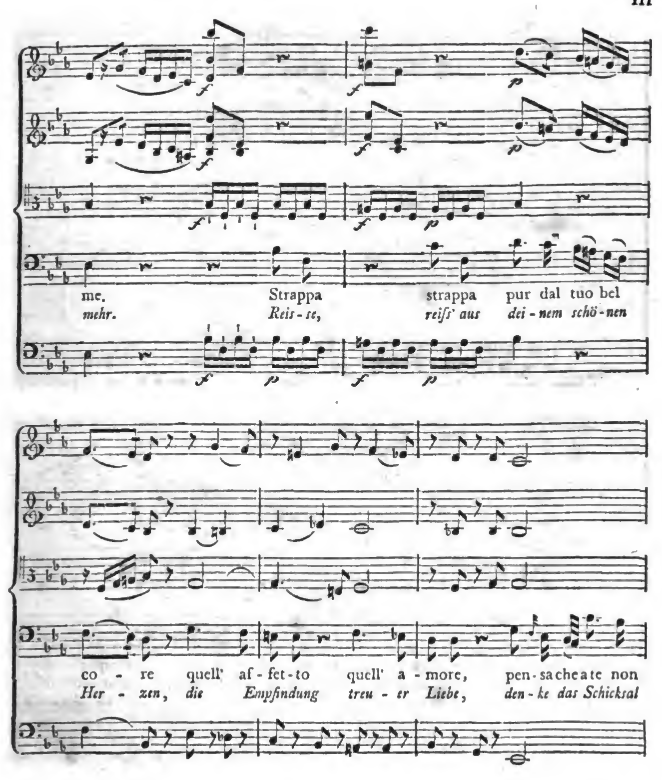
Beylage zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.
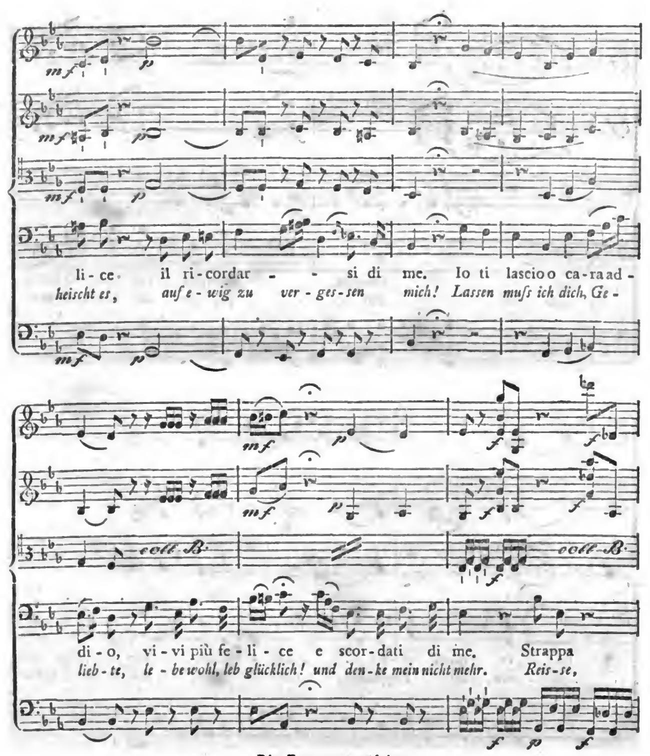
ARIE von W. A. Mozart.

* Wir liefern hier eine kleine Arie von Mozart zum erstenmal aus des Verfassers eigenhändigem Manuscript abgedruckt. Er schrieb sie in wenig Minuten, als er Abschied von einer Freundin nahm. Die Komposition wird bey aller Simplicität ihre schöne Wirkung nicht verfehlen, und bedarf unsers Lobes nicht.




unis
Io ti
Lassen
col Basso
lascio o ca - ra ad - di - o, vi - vi più fe - li - ce e scorda - ti di
muſs ich dich, Ge - lieb - te, le - be wohl, leb glücklich! und den - ke mein nicht


me. Strappa strappa pur dal tuo bel
mehr. Reis - se, reifs' aus dei - nem schö - nen
co - re quell' af - fet - to quell' a - more, pen - sa che a te non
Her - zen, die Empfindung treu - er Liebe, den - ke das Schicksal



Die Fortsetzung folgt.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. | N°. I. | 1798.

Nochmalige Uebersicht des Inhalts dieser Zeitung, aus dem ausführlichern Plan gezogen.

Es werden in der neuen Leipziger musikalischen Zeitung geliefert:

1) Kleine philosophische oder historische Abhandlungen aus dem Gebiete der Musik — doch so bearbeitet, daſs nicht nur der Aesthetiker, sondern jeder denkende Musiker und Musikliebhaber sie verstehen, genieſsen und interessant finden kann;

2) Kurze Auszüge aus den wichtigsten und neuesten theoretischen Werken über Musik, mit Aushebung der ausgezeichnetsten und neuen Ideen darin; kurze Beurtheilungen jener Werke und dieser Ideen — alles mit anständiger Freymüthigkeit, aber auch mit nicht weniger anständiger Bescheidenheit;

3) Recensionen der neuesten öffentlich erscheinenden Kompositionen — wobey noch besonders auf folgende Punkte Rücksicht genommen wird:

a) Es werden nur die wichtigsten und vortreflichsten musikalischen Produkte ausführlich durchgegangen; wobey gezeigt wird, nicht nur daſs sie vortreflich sind, sondern auch warum sie es sind.

b) Nicht schlechte, aber doch auch nicht ausgezeichnet gute Kompositionen werden kurz angezeigt, ihr Eigenthümliches angegeben, und ihr Publikum bestimmt: damit die Liebhaber nicht, wie so oft, genöthigt sind Musikalien zu kaufen, die, wenn sie auch an sich gut, doch für sie nicht sind.

c) Unbeträchtliche und schlechte Kompositionen werden blos im Intelligenz-Blatte, als existirend, angezeigt.

Ferner liefert unsre Zeitung:

4) Gemeininteressante Nachrichten aus der Musikwelt — unbekannte Nachrichten von ausgezeichneten Komponisten und Virtuosen, kurze Biographien derselben, interessante Anekdoten aus ihrem Leben; Belehrungen über den herschenden Geschmack an diesem oder jenem Hauptorte nicht nur Deutschlands, sondern auch anderer Länder; Bekanntmachungen von wichtigen musikalischen Instituten, Unternehmungen, Aufführungen ausgezeichneter Kompositionen; von neuen Erfindungen an Instrumenten u. dgl.

Endlich wird mit der Zeitung selbst ausgegeben

5) ein musikalisches Intelligenz-Blatt, worin man theils die Kompositionen No. 3. c) als blos existirend angegeben, theils alles das zusammengestellt findet, was, um es einzurücken, eingesandt wird; als z. B. Verlagsverzeichnisse, Concert- und Theaterankündigungen, Nachrichten von zu verkaufenden Instrumenten u. dgl. Da aber hierbey die Einsender besonderes Interesse und besondern Vortheil haben, so werden sie jede Zeile ihrer Ankündigungen mit 1 Groschen zu bezahlen sich gefallen lassen.

Von diesem Werke erscheinet von Michaelis dieses Jahres an wöchentlich ein Bogen in Quart, auf gut Papier mit lateinischen Lettern gedruckt, in unsrer Musikhandlung. Für musikalische Beylagen bezahlen die Abnehmer nichts, da sie zum Wesen des Ganzen gehören. Diese Beylagen enthalten Beyspiele zur Verdeutlichung mancher Ideen in den Aufsätzen, fehlerhafte Stellen und deren Verbesserungsvorschläge in den recensirten Kompositionen, ausgehobene ganz vorzügliche Stellen aus solchen Produkten, zuweilen auch einen noch ungedruckten kleinen Gesang oder ein anderes kurzes Tonstück für Liebhaber u. dgl.

Wenn auſser der fest bestimmten Gesellschaft der Mitarbeiter und auſser den schon besonders eingeladenen Musikkennern und Gelehrten, Jemand Beyträge einsenden will: so nehmen wir sie mit schuldigem Danke an. Jedoch bestehen die Redakteurs zum Vortheil des Werks auf der Forderung, nur von dem Gebrauch zu machen, wovon sich voraussehen läſst, daſs es ein so gemischtes Publikum, als das unsrige seyn dürfte, interessiren kann. Ihr Bestreben gehet nehmlich mehr dahin, den hier festgesezten Plan würdig auszuführen, als diesen weiter und immer weiter auszudehnen, und darüber, wie so manche andere Zeitschrift, am Ende gar keinen Plan mehr zu haben.

Der Preis für den ganzen Jahrgang ist 4 Thaler Sächs. welche beym Empfange der ersten Stücke bezahlt werden. Wegen des Abonnements wendet man sich an die nächsten löbl. Postämter und Zeitungsexpeditionen, für welche die Churf. Sächs. Zeitungsexpedition in Leipzig die Hauptversendung übernommen hat, wie auch an alle gute Buchhandlungen, welche hiervon ihre bestimmte Provision erhalten, und dagegen den Preis nicht erhöhen werden.

Leipzig im Juny 1798.

Breitkopf und Härtel.

Noch einige Worte der Redakteurs an das Publikum.

Was wir im Allgemeinen von unserm Institute dem Publikum vorauszusagen für nöthig hielten, haben wir in dem bekanntgemachten ausführlichern Plan gesagt. Hier noch einige Worte im Einzelnen.

Wir setzen zu der Nachricht des Plans — dafs wir eingesandte Aufsätze mit Dank annehmen wollen, wenn sie unser Publikum interessiren können — noch die Bedingung hinzu: dafs sie nichts Injuriöses enthalten. Tadel der Sachen — so scharf diese ihn verdienen und man ihn verantworten kann: aber Schonung der Personen, ist Gesetz. Sollte uns etwas zukommen, das gegen diese Voraussetzung wäre: so werden wir es in der Stille bey Seite legen, und die Verfasser weiter darüber disponiren lassen. Um jedoch die Freymüthigkeit, ohne welche nichts gedeihet, keinesweges zu beschränken, versprechen wir, die Nahmen der Verfasser, wenn sie nicht selbst genannt seyn wollen, heilig zu verschweigen. Uebrigens liegt es in der Natur der Sache, dafs die Unternehmer nicht jedes einzelne Urtheil, nicht jede einzelne Bemerkung, als die ihrige, unterschreiben, und also darüber zur Verantwortung gezogen werden könnten. Sollten indefs zuweilen Debatten nothwendig werden, sollten erst durch Krieg manche Vortheile des Friedens aufblühen: so werden wir, nach dem Muster der Jen. allgem. Litterat. Zeitung, die Partheyen ihre Sache in dem Anzeiger oder Intelligenz-Blatte selbst führen lassen und uns begnügen, die Wahrheiten, welche etwa dadurch ans Licht kommen, weiter zu verbreiten.

Man beurtheile unser Institut nicht nach dem ersten Vierteljahre, obgleich wir auch dieses so gut als möglich ausstatten werden. Wir glauben versprechen zu können, dafs das Ganze von Zeit zu Zeit an gemeinsamen Interesse gewinnen mufs: denn es liegt in den Köpfen und Pulten so mancher, zum Theil wenig bekannter wackerer Musikkenner und Liebhaber so vieles von Wichtigkeit verschlossen, von dem uns mehr als Hoffnung gemacht worden ist, es für unsere Zeitung zu erhalten. Nur wollen mehrere solche Männer erst die Aufnahme des Instituts abwarten, um nicht Arbeiten, welche für ein ausgebreitetes Publikum bestimmt und dessen würdig sind — für wenige flüchtige Theilnehmer hinzuwerfen.

Noch könnte man fragen: Warum gerade in Leipzig eine allgemeine musikalische Zeitung? in Leipzig, wo doch, im Vergleich mit Berlin, Wien, Prag, Dresden u. s. w. so wenig, und so geringe Musik ist? — Hierauf antworten wir: Gerade Leipzig scheint uns mehr, als jeder dieser Orte, und jeder andere grofse in Deutschland zu einem solchen Unternehmen vorzüglich geeignet.

Denn erstens macht es bekanntermafsen eine Art Mittelpunkt, Sammelplatz und Stapelort für alles Literarische

in Deutschland aus, sowohl in eigentlich wissenschaftlicher, als auch in merkantilischer Hinsicht. Sodann wissen wir wohl, dafs man z. B. in Wien weit mehr, in Berlin und Prag weit bessere Musik hört, als in Leipzig (im Ganzen genommen nehmlich, und besonders das Exekutiren der Instrumentalmusik angesehen): aber ob an Einem dieser und anderer grofsen Orte Deutschlands so viel für das Wissenschaftliche der Musik gethan werden kann, oder doch, ob man so viel dafür thun will: — mit aller Achtung gegen einzelne grofse und thätige Männer an diesen Orten sey es gesagt — das wissen wir doch nicht. Ferner, so weifs auch der, welchem die mancherley innern Verhältnisse aller besondern Gesellschaften und Korporationen, folglich auch der musikalischen, bekannt sind, dafs jeder Ort, an welchem keine Kapelle, folglich auch kein infallibler Kapellmeister und keine untadelhaften Kammerkomponisten und Virtuosen sich aufhalten, auch hierin einen Vorzug vor Orten hat, in welchen sich diese befinden — caeteris paribus. Die Prediger, sagt man, sprechen freyer an Orten, wo keine Konsistorien sind. Endlich noch Etwas davon anzuführen, dafs gerade unsere Verlagshandlung, wegen ihrer ausgebreiteten Verbindungen und Korrespondenz, unserm Institute noch ein Uebergewicht geben könne: — das würde anmafsend und selbstschmeichelnd scheinen. Man erlaube also immer uns Leipzigern Etwas Gutes zu sagen, und schmähle uns aus, wenn wir dies Wort nicht halten — nicht weil wir Leipziger sind.

Oeftere Abbrechungen der Artikel sind freylich unangenehm, aber, bey nur einigermafsen ausführlichen Abhandlungen, unvermeidlich. Man betrachte in dieser Rücksicht unsre Zeitung weniger als Zeitung, sondern mehr als fortlaufendes, aber bogenweis geliefertes Buch. Jedoch werden wir dafür sorgen, dafs jedes einzelne Stück auch wenigstens Etwas Ganzes enthalte.

In Ansehung der ausführlichern Anzeigen und Recensionen neuerer Werke müssen wir einen festen Anfangspunkt wählen, und es scheint am natürlichsten, den Zeitpunkt des Anfangs der Zeitung selbst, also Michaelmesse 1798, dafür anzunehmen. Nur in den ersten Stücken müssen wir um etwas zurückgehen: weil wir nicht anzeigen können, was — noch nicht da ist. Frühere Werke werden wir nur dann ausführlich anzeigen, wenn sie durch besondere Umstände, neue Auflagen u. dgl. erneuet, oder wenn jezt noch Fortsetzungen davon geliefert werden. Uebrigens werden vorerst alle uns bekannte neue Werke im Anzeiger genannt, und nur dann erst die ausgezeichnetern in die ausführlichern Ankündigungen ausgehoben. Uebrigens wollen die Verleger beym Ende jedes Jahres ausser einem allgemeinen Titel das Bildnis eines verdienten Tonkünstlers von einem guten Meister gestochen, liefern.

Die Redakteurs.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten October **№. 2.** 1798.

Biographieen.

Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigern Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und Künstler.

Es ist das Schicksal der ausgezeichnetsten Männer von jeher gewesen, dafs sich der Haufe gemeiner von allen Seiten beschränkter Geister gleichsam in Masse gegen sie vereinigt, um, wenn es ihnen nicht gelingt, jenen Genie's das Verdienstliche und Ausgezeichnete ihrer Werke wegzudemonstriren oder wegzuwitzeln — wenigstens irgend eine schwache Seite, die jeder grofse Mann, da er doch immer Mensch bleibt, hat, hervorzusuchen, aufzustutzen, hier und da manches aus eignem Schatz des Herzens hinzuzuthun, nun das Ganze emsig bekannt zu machen und dann zu stehen und lächelnd oder prahlend auszurufen: Adam ist worden wie unser Einer! So ging es auch besonders dem wackern Mozart, so lange er lebte, und so gehet es ihm gröfstentheils noch. Man hört seine vortreflichen Kompositionen, kann dem gewaltigen Eindruck derselben nicht widerstehen, kann diesen Eindruck sich selbst und Andern nicht ableugnen; bricht defshalb allenfalls in ein allgemeines Lob und gleichfalls im Allgemeinen hin und her gezerretes Geschwätz darüber aus — welches beydes Mozart selbst fast so bitter, wie Schurkerey, hafste; — knüpft aber immer und ewig Bemerkungen daran, wie: sollte man's glauben, dafs ein solcher Mann doch übrigens zeitlebens ein Kind war, und dergl. Freylich gab Mozart bey seinem liberalen Leben, bey seinem nur allzuoffnen Charakter, bey seiner Verachtung alles Geschwäzzes über ihn — eine Verachtung, welche zu tief war, als dafs er jemals etwas anders hätte thun, als darüber lachen sollen — Gelegenheit genug zu solchen Urtheilen.

Seit einigen Jahren hat die Biographie Mozarts in Schlichtegrolls Nekrolog, wo es denn doch gewifs Zeit und Ort gewesen wäre, den Mann ganz, und zwar mehr in seinem öffentlichen als Privatleben darzustellen — noch mehr zur Verbreitung solcher kleinlicher Anekdoten beygetragen und diesen sogar eine dauerhafte Haltung und ziemliche Autorität verschafft: indefs Mozarts künstlerische Verdienste fast einzig mit einem allgemeinen himmelhohen Lobe abgefertigt werden. Dieses ist nicht gegen den wackern Herausgeber jenes Werks gesagt; ich weifs es — dieser thut alles, um sein Institut seinem Zwecke so nahe zu bringen, als es — in Deutschland möglich ist: sondern gegen Mozarts nähere Bekannte und gegen Kenner und Verehrer seiner Verdienste spreche ich, die dem Herausgeber des Nekrologs nichts weiter gaben und geben wollten. Ich behaupte hiermit nicht, dafs die kleine Sammlung zusammengereiheter Anekdoten, welche dort die Stelle einer Biographie des Künstlers einnimmt, offenbare Unwahrheiten enthalte (über seine frühere Jugend bin ich nicht unterrichtet): aber wie viel kömmt nicht auf die Art der Darstellung selbst solcher kleinen Züge an? auf den Zweck des Erzählers — blos zu unterhalten, oder zu belehren, u. s. w.? Man braucht wahrlich einen Mann nicht vorsäzlich verleumden zu wollen; ja man braucht sogar der Wahrheit der Thatsachen kein Jota wissentlich zu vergeben: und kann dennoch aus weifs — wenn auch nicht schwarz, doch schmuziggrau machen. Und dann — was eine Hauptsache ist: sind denn Anekdoten aus dem Privatleben eines Mannes für die Welt, eines grossen Künstlers, das wichtigste, was man von

ihm zu sagen hat? Ist es nicht eben so gehässig als kleinlich (ich spreche hier nicht mehr gegen den Nekrolog) sich, wie bey Mozart so oft der Fall war — in eines bedeutenden Mannes Bekanntschaft zu drängen; sich von ihm freundschaftlich aufgenommen, unterhalten, vergnügt zu sehen; dabey im Hinterhalt zu liegen und ihm irgend eine Schwachheit abzulauern, dann davon zu ziehen, freudig über den gethanen Fund, und diesen nun mit grosser Herrlichkeit der Welt aufzutischen? Ja, ich setze hinzu: dürfen wir einen Mann von so eigenen Kräften und so eigener Thätigkeit, wie Mozart war; einen Mann, der so einzig in seiner Ideen- und Phantasiewelt lebte; einen Mann, dessen Geist — eben weil und damit er das werden und seyn konnte was er ward und war, nur in seiner Kunst weben, nur hier Befriedigung, nur hier wahres Interesse finden konnte, dagegen alles, was im weitesten Sinne des Worts Verhältnifs heisst, vernachlässigen, verachten mufste: — dürfen wir einen solchen Mann nach dem Maasstabe beurtheilen, der mit Recht für uns mittelmäfsige Leutchen zum Richtscheit dient? hat das Sprüchwort keinen Werth mehr: Duo dum faciunt idem, non est idem?

Doch es würde der Bestimmung dieses Aufsatzes für eine Zeitung nicht angemessen seyn, diese und noch so manche hiehergehörige Ideen, die sich in mir aufdrängen, weiter auszuführen: ich unterdrücke sie also, und sage nur noch, dafs ich hier in einer Reihe Bemerkungen über Mozarts Werke, und (weil denn einmal Anekdoten von diesem Manne in Menge kursiren) gleichfalls Anekdoten aus seinem Leben den umherlaufenden — wenigstens an die Seite sezzen will, um das Urtheil über ihn, als Mensch, zu berichtigen, als Künstler, vielleicht etwas näher zu bestimmen. Damit aber das Autoritäten in solchem Falle nicht mit Unrecht liebende Publikum für die Wahrheit meiner Erzählungen so viel Bürgschaft erhalte, als ich zu geben im Stande bin — (die Wahrheit der Bemerkungen stehet oder fallet durch sich selbst —): so unterzeichne ich mich mit meinem Namen, und erwähne dabey, dafs ich Mozarten, bey seinem Aufenthalte in Leipzig, persönlich kennen lernte; dafs ich an den meisten Gesellschaften, in die der Künstler dort kam, und die von der Art waren, dafs „sich Etwas mit den Leuten anfangen liefs," wie sich Mozart ausdrückte, Theil hatte; und dafs ich späterhin seiner Gattin und verschiedener vertrauter Freunde Mozarts — persönliche Bekanntschaft machte, mit ihnen über den damals schon Verstorbenen oft und ausführlich genug sprach, und mir alles, was ich von ihm wufste, bestätigen, berichtigen oder widerlegen liefs. Uebrigens wünschte ich ohne den Schein einer Unbescheidenheit sagen zu dürfen, dafs ich durch Studium alles Bedeutenden unter seinen Werken, in den Stunden der Muse mehrere Jahre hindurch fortgesezt, mir selbst die Erlaubnis habe geben dürfen, öffentlich über einen so interessanten Gegenstand mitzusprechen. Das, was ich zu sagen habe, liefse sich leicht unter feste Rubriken bringen: allein die jetzige Bestimmung dieses Aufsatzes, scheint mich davon — wie von chronologischer Ordnung und dergl. — nicht nur loszusprechen, sondern vielmehr eine freyere und deshalb mehr Abwechslung gewährende Behandlung zu verlangen. Sollte Mozart einmal einen wahren Biographen finden, so betrachte dieser meine Kleinigkeiten als Beytrag zu Materialien — meinetwegen auch nur als Schutt: auch der Schutt eines Gebäudes zeigt dem Kenner Etwas — wenigstens von der Gröfse desselben.

Friedrich Rochlitz.

I.

Als Mozart das leztemal in Berlin ankam, war es gegen Abend. Kaum war er ausgestiegen, so fragte er den Markeur im Gasthofe, der ihn nicht kannte:

„Giebt's diesen Abend nichts von Musik hier?" —

„O ja" —

sagte der Mensch;

„so eben wird die deutsche Oper angegangen seyn!"

„So? was geben sie heute?“

„Die Entführung aus dem Serail“ —

„Charmant!“ —

rief Mozart lachend.

„Ja“ —

fuhr der Mensch fort —

„es ist ein recht hübsches Stück. Es hat's „komponirt — wie heifst er nun gleich.“ —

Indessen war Mozart im Reiserock, wie er war, schon fort. Er bleibt ganz am Eingange des Parterre stehen und will da ganz unbemerkt lauschen. Aber bald freuet er sich zu sehr über den Vortrag einzelner Stellen, bald wird er unzufrieden mit den Tempo's, bald machen ihm die Sänger und Sängerinnen zu viel Schnörkeleyen — wie er's nannte; kurz, sein Interesse wird immer lebhafter erregt und er drängt sich bewufstlos immer näher und näher dem Orchester zu, indem er bald dies bald jenes, bald leiser bald lauter brummt und murret, und dadurch den Umstehenden, die auf das kleine unscheinbare Männchen im schlechten Oberrocke herabsehen, Stoff genug zum Lachen giebt — wovon er aber natürlich nichts weifs. Endlich kam es zu Pedrillo's Arie: Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite etc. Die Direktion hatte entweder eine unrichtige Partitur, oder — man hatte verbessern wollen und der zweyten Violin bey den oft wiederholten Worten: nur ein feiger Tropf verzagt — Dis statt D gegeben. Hier konnte Mozart sich nicht länger halten; er rief fast ganz laut in seiner freylich nicht verzierten Sprache: „Verflucht — wollt ihr D greifen!“ — Alles sahe sich um, auch mehrere aus dem Orchester. Einige von den Musikern erkannten ihn und nun ging es, wie Lauffeuer, durch das Orchester und von diesem aufs Theater: Mozart ist da! — Einige Schauspieler, besonders die sehr schätzbare Sängerin Madame B., die die Blonde spielte, wollte nicht wieder heraus aufs Theater. Diese Nachricht lief rückwärts an den Musikdirektor, und dieser sagte sie in der Verlegenheit Mozarten, der nun schon bis hart hinter ihn vorgerückt war. Im Augenblick war dieser hinter den Kulissen:

„Madam —

sagte er zu ihr;

„Was treiben Sie für Zeug? Sie haben herr„lich, herrlich gesungen: und — damit „Sie's ein andermal noch besser ma„chen, will ich die Rolle mit Ihnen ein„studiren!“ —

2.

Als es in Berlin bekannter wurde, dafs Mozart da sey, wurde er überall, besonders auch von Friedrich Wilhelm II. äufserst günstig aufgenommen. Dieser Fürst schätzte und bezahlte bekanntlich nicht nur Musik ungemein, sondern war wirklich — wenn auch nicht Kenner, doch geschmackvoller Liebhaber. Mozart mufste ihm, so lange er in Berlin war, fast täglich vorphantasieren; oft mufste er auch mit einigen Kapellisten Quartett in des Königs Zimmer spielen. Da er einesmals mit dem König allein war, fragte ihn dieser, was er von der Berliner Kapelle halte? Mozart, dem nichts fremder als Schmeicheley war, antwortete: Sie hat die gröfste Sammlung Virtuosen in der Welt; auch Quartett hab' ich nirgends so gehört, als hier: aber wenn die Herren alle zusammen sind, könnten sie es noch besser machen. Friedrich Wilhelm freuete sich seiner Aufrichtigkeit; er erwiderte lächelnd:

„Bleiben Sie bey mir — Sie können es „dahin bringen, dafs sie es noch besser ma„chen! Ich biete Ihnen jährlich 3000 Tha„ler Gehalt an“ —

„Soll ich meinen guten Kaiser ganz verlassen?“ —

sagte der brave Mozart und schwieg gerührt und nachdenkend. Man bedenke, dafs der gute Kaiser, den Mozart nicht verlassen wollte, ihn damals noch darben liefs. Auch der König schien gerührt und sezte nach einer Weile nur noch hinzu:

„Ueberlegen Sie sichs — Ich halte mein

„Wort, auch wenn Sie in Jahr und Tag
„erst kommen sollten!“ *) —

3.

Mozart reisete, voll von diesem Vorschlage, nach Wien zurück. Er wufste, dafs ihn hier wieder Neid, Kabale mancherley Art, Unterdrückung, Verkennung und — Armuth erwarten würden (denn vom Kaiser bekam er damals noch so gut als Nichts Gewisses) — seine Freunde redeten ihm zu — er wurde zweifelhaft. Ein gewisser Umstand, den ich nicht erzähle, weil ich keinem wehe thun will, an dem Mozart selbst sich nicht rächen wollte — bestimmte ihn endlich. Er ging zum Kaiser und bat um seine Entlassung. Joseph, dieser so oft verkannte, so oft geschmähete Fürst, dem seine Fehler von seinen Unterthanen erst aufgezwungen, eingeprefst wurden — Joseph liebte Musik und besonders Mozartsche Musik von Herzen. Er liefs Mozarten jezt ausreden und antwortete dann:

„Lieber Mozart — Sie wissen, wie ich von
„den Italiänern denke: und Sie wollen mich
„dennoch verlassen?“ —

Mozart sahe ihm ins ausdrucksvolle Gesicht, und sagte gerührt:

„Ew. Majestät — ich — empfehle mich zu
„Gnaden — ich bleibe!“ —

Und damit ging er nach Hause.

„Aber, Mozart —

sagte ihm ein Freund, den er da traf, und dem er den Vorgang erzählte —

„warum benuztest du denn nicht die Mi-
„nute und verlangtest wenigstens festen Ge-
„halt?“
„Der Teufel denke in solcher Stunde
„daran!“

sagte Mozart unwillig.

Trefflich, lieber achtungswürdiger Mann! —

4.

Kaiser Joseph kam aber selbst auf die Idee, Mozarten, der bis jezt nur Anwartschaft auf einträgliche Stellen und einen Titel hatte — einen wenigstens erträglichen Gehalt zu bestimmen, und befragte darüber einen Herrn, den er — freylich hier am wenigsten hätte befragen sollen. Auf die Frage des Kaisers, der, wie jeder grofse Herr, nicht wufste, was zum Leben eines Bürgers gehörte und dem eine Null mehr oder weniger nicht viel mehr als eine Null war — auf die Frage, wie viel man für Mozart anweisen müsse, schlug jener Herr 800 Gulden jährlich vor. Der Kaiser war es zufrieden und die Sache war abgemacht. Mozart bekam also nun jährlich 800 Gulden — in Wien! Wenn ich mich recht besinne, reichte dies gerade für seinen Miethzinns hin. Und dennoch blieb er nach wie vor bey Joseph, und erinnerte diesen mit keinem Worte an dergleichen Verhältnisse.

(Die Fortsetzung folgt künftig.)

Recensionen.

Ueber zwölf Orgelstücke verschiedener Art von Carl Gottlieb Umbreit, Organist in Sonneborn bey Gotha, aus besondrer Achtung und Dankbarkeit seinem ehemaligen Lehrer, dem Herrn Organist Kittel in Erfurt gewidmet. Erste Sammlung. Leipzig, auf Kosten des Verfassers, und in Kommission in der Beckerischen Buchhandlung in Gotha. (Gedruckt bey Breitkopf und Härtel.) In Folio, 4 Bogen stark.

Diese zwölf Orgelstücke machen sowohl dem Herrn Verfasser, als dessen ehemaligem Lehrer, Herrn Org. Kittel in Erfurt, diesem vier und siebenzigjährigen ehrwürdigen Greise, und vielleicht noch einzigen, am Leben übriggebliebenen Schüler des grofsen Seb. Bachs, welchem sie gewidmet sind, wahre Ehre.

Sie sind mit vielem Fleifse und dem reinen Satze gemäfs gearbeitet. Eine jede Stimme hat darin meist ihren eigenen, ausgezeichneten

*) Anmerk. Der König erzählte dieses kleine Gespräch nachher verschiedenen Personen, unter diesen auch der Gattin Mozarts, als sie vor vier Jahren nach Berlin kam, und von dem Gönner ihres verstorbenen Mannes so anschnlich unterstützt wurde.

Gang, was eben zu Orgelstücken solcher Art erfordert, und in vielen andern vermisset wird. Daher ist das Pedal durchaus obligat gesezt. — In Vergleichung dieser Orgelstücke mit manchen andern dieser Art aber sind dieselben doch leicht zu spielen, wenn das Zeitmaafs, wie der Verfasser selbst anmerkt, mehr etwas langsam als geschwind genommen wird. Die meisten derselben lassen auch besser, wenn man sie etwas gemächlich spielet, wie Recensent, der sie selbst auf der Orgel probirte, bemerkt hat. Der Begriff des Prädicats leicht ist jedoch relativ. Wer sich niemals in der gebundenen und concertirenden Orgelspielart mit obligatem Pedal, in welcher diese Stücke gesezt sind, geübt hat, wird sie freylich schwer finden. Aber ein solcher, der diese heut zu Tage ziemlich aus dem Gebrauch gekommene Spielart nicht in seiner Gewalt hat, noch sich eigen zu machen strebt, verdienet auch nicht den Namen eines wahren Organisten.

Recensent bemerkte mit Vergnügen, dafs Hr. Umbreit, um seinen Orgelstücken (wie Hr. Häfsler seinen 48 kleinen Orgelstücken, welche ein kleiner Abdruck seines grofsen, feurigen Genie's sind,) einige Tinktur des heutigen bessern Geschmacks zu geben, dieselben auch mit ausgesuchten Wendungen, feinen, kurzen Zwischensätzen und raschen Ausweichungen auszuschmücken, und sie demnach dem Geiste unsers musikalischen Zeitalters anpassender zu machen sich bemühet hat, was ihm zu einem besondern Verdienste gereicht. Denn eben dadurch werden dergleichen Stücke, die von Natur sonst viel Trockenes an sich haben, unsern an Delicatesse nur zu sehr gewöhnten Ohren schmackhafter und geniefsbarer, als viele ältere, obgleich noch künstlicher bearbeitete dieser Art, es nicht sind. Dieses ist auch das beste Mittel, solche Orgelstücke allmählig wieder in den Gang zu bringen, und angehende Orgelspieler zur Erlernung derselben anzulocken.

Der Verf. liebt auch kurze, abgebrochene Sätze, welche sich hin und wieder in diesen Stücken vorfinden, und dem Orgelspiele vieles Leben geben, folglich die Aufmerksamkeit der Zuhörer spannen, sehr; nur folgen dergleichen in No. 4. zu häufig aufeinander, wodurch verursacht wird, dafs die musikalischen Gedankenräder nicht genugsam in einander greifen. Weil aber Rec. von einem rechten Recensenten nicht blos die Kunst des Tadelns, sondern auch des Bessermachens fodert: so giebt er in der musikalischen Beylage No. 1. eine Verbesserung dieser Sätze, worin zugleich das Leere in der ersten Mittelstimme von ihm ausgefüllet worden ist.
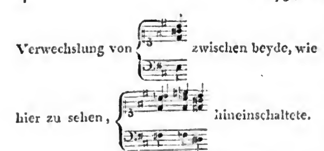
So gewagt oft die Modulationen des Herrn Umbreits zu seyn scheinen, sind sie doch bey genauerer Prüfung richtig. In dem lezten Stükke No. 12. aber, welches eine Phantasie für die volle Orgel enthält, wäre nach dem 20sten Takt eine Zwischenharmonie nicht überflüfsig, obgleich die Ausweichung des Akkords in in so fern man sich den leztern Akkord in folgender enharmonischer Verwechslung vorstellet, gar wohl angehen mag. Weil aber der Gang der Modulation von dem Anfange des 19ten Takts an aus D dur durch rasche Zwischenakkorde bis zum 22sten Takt in das Gis moll und E dur in dieser Ordnung



19ter Takt, 20ster, 21ster, 22ster.

geschiehet; so würden die zween oben zuerst angeführten Akkorde um so unvermerkter und schöner in einander schmelzen, wenn man folgende Mittelharmonie als eine enharmonische

Verwechslung von zwischen beyde, wie hier zu sehen, hineinschaltete.



Und nun auch noch etwas weniges von der richtigen Behandlung der Dissonanzien, in welche Herr Umbreit keine geringe Einsicht besitzt. Aufser den bekannten Dissonanzien sind dem Rec. einige ganz besondere, die er hier nicht gesucht hatte, aufgestofsen. In dem fünften Orgelstücke im Anfange des 16ten und 19ten Takts kommt die zweyte Umwendung eines Nonenakkords, und im Anfange des 18ten, ein Undecimenakkord, im Anfange des 21sten, 23sten und 25sten Takts sogar die vierte Umwendung eines Terzdecimenseptimenakkords regelmäfsig vorbereitet und aufgelöset vor. Eine Seltenheit, die man in den Werken mancher anerkannter Meister nicht antrifft. Noch merkwürdiger ist der 14te Takt des siebenten Stücks, der sich nicht nur durch einen unerwarteten und verstellten Schlufsfall, sondern auch durch eine Zusammenkunft 1) der vierten Umwendung eines Terzdecimenundecimenakkords, und 2) eines einfachen Undecimenakkords nebst zwey feinen und ungezwungenen Wendungen, welche in beyde leiten, auszeichnet. Der darauf folgende 15te und 16te Takt ist endlich in Ansehung der darin angebrachten, seltenen harmonischen Wendung — ein Geniezug. Rec. kann sich nicht enthalten, diese ganze Stelle in der musikalischen Beylage No. 2. den Kennern darzulegen.

Da Hr. Umbreit sich im Ganzen so sehr des reinen Satzes beflissen hat: so ist Rec. ungewifs, ob er ein paar Kleinigkeiten auf Rechnung des Notensetzers oder Komponisten setzen soll. — In der zweyten Hälfte des 4ten Takts im ersten Stücke mufs das zweygestrichene e der obersten Stimme ohne Zweifel ein b voran haben. Bey No. 11. ist es in der andern Hälfte des 12ten Takts besser, wenn das g im Tenor (statt herunter in das f) in das as hinauf schreitet, um zwischen diesem und dem Diskant die Folge zweyer (wiewohl ungleichartigen) Quinten, als des c / g f zu vermeiden. Uebrigens ist der Druck sehr korrekt, schön und deutlich.

Recens. der den Hrn. Verfasser hier zum erstenmale kennen gelernt hat, und in Austheilung seines Lobes sonst ziemlich sparsam ist, kann nach seiner Einsicht die erste Sammlung dieser 12 Orgelstücke verschiedener Art (denn sie sind theils in einem gesezten und ernsthaften, theils angenehmen und muntern Stil geschrieben) einem jeden, besonders aber angehenden Orgelspielern mit allem Rechte empfehlen, und wünschet ihm die verdiente, hinlängliche Unterstützung zur Fortsetzung derselben.

K — cht.

Nachrichten.

Bey Gelegenheit der gegenwärtigen Michaelismesse hatten wir in Leipzig das Vergnügen, einige Künstler zu hören, von denen etwas Näheres zu erfahren, unsern Lesern nicht unangenehm seyn wird. Fischer, königl. preufs. Kammersänger und als Bassist einzig in seiner Art — war der Eine; Berwald, der neunjährige Virtuos auf der Violin aus Stockholm, war der Zweyte.

Johann Friedrich Berwald ist ein Sohn des königl. schwedischen Kammermusikus Georg Berwald. Schon in den drey ersten Jahren seines Lebens zeigte sich seine Neigung zur Musik. Wenn der Vater musikalische Gesellschaft bey sich hatte oder in dergleichen Gesellschaft ging, wünschte er schon damals immer dabey zu seyn, und war dann still und anhaltend aufmerksam — besonders auf die Basse und Blasinstrumente. Wenn der Vater Information

gab oder selbst Etwas auf seinem Instrument einstudierte, bat sich der dreyjährige Kleine eine Violin aus, klemmte sie zwischen die Kniee, und wollte den Bafs dazu spielen — wobey er freylich die Töne nicht richtig traf, aber doch jede Veränderung des Takts genau markirte. Bald bemerkte er aber, dafs das nicht klinge. Man freuete sich seines frühen musikalischen Gehörs, und suchte es dadurch zu befriedigen, dafs man die Violin in den Grundton des Stücks, welches gespielt wurde, und in die Quinte stimmte. Nun lauerte der Kleine, bis die Akkorde kamen, zu welchen seine Töne pafsten, und traf sie dann richtig. Sobald eine Ausweichung kam, brach er schnell ab. In seinem vierten Jahre hörte er eine Sinfonie von Rosetti im vollen Orchester. Eine Stelle des einfachen Andante, wo die Bässe gleichfortschreitende Bewegung hatten, gefiel ihm besonders wohl. Einige Tage darauf spielte der Vater mit einem Scholaren dieselbe Sinfonie durch — „Das klingt recht kahl," sagte der Kleine; „da hört man's, dafs der Bafs fehlt!" — Woher weifst du denn das? fragte der Vater. „Ey — ich hab's ja am Sonntage gehört! So mufs der Bafs gehen!" — Er sang die Stelle *). Einige Zeit hernach bekam er eine kleine italiänische Terz-Violin geschenkt, und das fixirte seine Neigung auf dies Instrument. Der Vater fand für gut ihn nicht blos nach dem Gehör, sondern wirklich nach Noten spielen zu lehren — was allerdings anfänglich viel Schwierigkeiten machte, da das fünfthalbjährige Kind noch weder lesen noch schreiben konnte. Sehr bald spielte er aber die Skala rein und fest und bekam kleine Stücke mit angenehmen Melodien. Dadurch wuchs seine Neigung und sein Fleifs immer mehr. Wenn er spielte, that er es immer ganz freywillig. Dreyzehn Monate, nachdem er die Skala angefangen hatte, trat er schon zum erstenmal in Stockholm im öffentlichen Konzert vor einem zahlreichen Publikum auf. Der Vater akkompagnirte dem noch nicht ganz sehsjährigen Sohne mit einer Freude, welche nur — ein Vater sich denken kann. Schon damals spielte er besonders sein Adagio mit vielem Ausdrucke. Bald darauf machte der Vater eine Reise mit ihm durch einen Theil von Schweden und Norwegen, wo sich der Kleine öfters öffentlich hören liefs. Nach ihrer Zurückkunft fiel es ihm ein zu komponiren. Da er noch nicht Noten schreiben konnte, bat er den Vater aufzuschreiben, was er ihm vorspielte. Er erfand die Melodie zu einem kleinen Andante aus G moll **); sang dann die Melodie und spielte zugleich eine Art Secunde dazu, die der Vater auch niederschrieb. Der berühmte Abt Vogler, damals schwedischer Kapellmeister, der sich des Kleinen freuete, sezte ihm in seiner Gegenwart einen Bafs dazu. Jezt lehrte man ihn auch Klavier spielen, doch blieb Violin sein Lieblingsinstrument. Aber seit er Klavier lernte, wuchs seine Neigung zur Komposition. Er sezte sich kleine Stücke, und immer mit sehr vollem Bafs. Im folgenden Jahre machten Vater und Sohn eine weitere Reise, wo der Kleine in Kopenhagen vor dem König und seinem Hofe mit Beyfall spielte. Nach seiner Zurückkunft mufste er auch vor der verwittweten Königin von Schweden spielen. Eine gefährliche Krankheit hemmte den Fleifs des Kleinen auf einige Zeit: dann fing er an Etwas für ein volles Orchester zu schreiben. Es wurde nichts geringers als eine Overtura, worin besonders Trompeten und Pauken viel zu thun hatten. Der Abt Vogler nahm ihn vor, zeigte ihm die auffallendsten Fehler, liefs sie ihn selbst verbessern: und so gedieh sie doch dahin, dafs sie öffentlich aufgeführt werden konnte. Der junge Komponist erhielt da-

*) Dieser kleine Zug scheint charakteristisch. Mozart als vierjähriger Knabe behielt immer die brillantesten Solostellen der Konzerte im Gedächtnifs.

Anmerk. des Redakt.

**) Auch dieser kleine Zug scheint bemerkenswerth. Die erste Komposition des kaum sechsjährigen Mozart war ein Klavierkonzert, mit Trompeten, Pauken und allem, was sich geigen und blasen läfst, besezt; aber so schwer, dafs es kein Mensch spielen konnte.

Anmerk. des Redakt.

für von der Akademie in Stockholm eine goldne Medaille. Nicht lange darauf trat der Vater mit ihm die grosse Reise an, auf der sich beyde noch jezt befinden. Der Kleine spielte mit vielem Beyfall vor dem russischkaiserlichen Hofe und mehrern vornehmen russischen Familien in Petersburg, Moskau, Riga u. s. w.; vor dem verstorbenen lezten König von Pohlen, von dem er gleichfalls eine goldne Medaille zum Tragen bekam u. s. w. Der russischen Grosfürstin, die ihn besonders günstig war, übergab er drey von ihm komponirte Polonaisen für Klavier und Violin, welche jezt bey Rellstab in Berlin gedruckt werden; ging dann nach Königsberg, Danzig, Berlin, Dresden, von da nach Töplitz, und hieher nach Leipzig. Ueberall fand er günstige Aufnahme, reichlichen Beyfall und wohlverdiente Belohnung. Während seines Hierseyns hat er eine Orchestersinfonie vollendet, welche er dem König von Schweden übersenden will.

In Leipzig entschied die Stimme aller Kenner, dass seine Fertigkeit und Präcision im Allegro für seine Jahre schätzenswerth; besonders aber sein schöner sanfter Ausdruck im Adagio ausgezeichnet sey.

Herr Fischer ist allen Musikkennern und Musikfreunden zu bekannt und an allen grossen Orten Deutschlands zu berühmt, als dass wir nicht über ihn nur ganz kurz seyn sollten. Auch ist vor einigen Jahren schon Etwas über ihn gedruckt worden. Wir danken ihm also nur nochmals für das Vergnügen, das er uns durch sein Konzert gemacht hat. Dies war arrangirt, wie man es von einem Manne von Geschmack und Kenntnis des grossen vermischten Publikums erwarten konnte. Er suchte Zuhörer aller Art zu befriedigen; sang deshalb eine kräftige, gewaltige Scene aus Reichardts Brenno, verschiedene Bravourarien von Righini, die Romanze: zu Steffen sprach im Traume — von Umlauf, und die Arie: in diesen heil'gen Hallen, von Mozart. Mit voller Kraft und aushaltender Stärke sang er hinunter bis D und hinauf bis $\bar{g}$, auch $\bar{a}$ ohne allen Zwang: aber, was mehr sagen will, er vermogte es, diese ungemeine Menge von Tönen mit gröster Fertigkeit, Reinheit, Präcision, Eleganz, Galanterie sogar, zu handhaben; so dass er seine gewaltige Bassstimme, wo der Ort dazu war, zum sanften Tenor werden lassen konnte. Um auch nicht den Schein zu haben, als schmeichelten wir diesem vortrefflichen Sänger, merken wir noch an, dass wir in der lezten mozartschen Arie etwas weniger Verzierungen gewünscht hätten.

Jezt sezt er seine musikalische Reise über Dresden nach Wien fort.

Z***

Sechs Fugetten von Karl Marin von Weber in Salzburg. Pr. 12 Kreuzer.

Dass ein junger Künstler, wie der Verf. dieses Bogens, im eilften Jahre Fughetten komponirt und so brave Fughetten, ist gewiss eine ausgezeichnete und ungemein viel versprechende Seltenheit. Der jugendliche Kontrapunktist ist einige Zeit Schüler des berühmten Michel Haydn gewesen, und macht seinem grossen Lehrer Ehre. Sie sind sämmtlich vierstimmig, die Thema's anständig, die Antworten richtig. 3 und 4 haben ein Thema. Wir bedauern nur, dass der Druck so fehlerhaft ist, z. B. Fuga IV. Takt 3, ist der Bass ganz fehlerhaft; im 7. Takt, Bassst. fehlt das Basszeichen, da vorher Tenorzeichen war; im 8. Takt muss die dritte Bassnote e statt f seyn. Fuga V. muss das ♯ der Altstimme wegfallen. Fuga VI. Takt 10. der Altstimme muss g statt a stehen, u. s. w.

Z***

(Hierbey die Beylage No. II.)
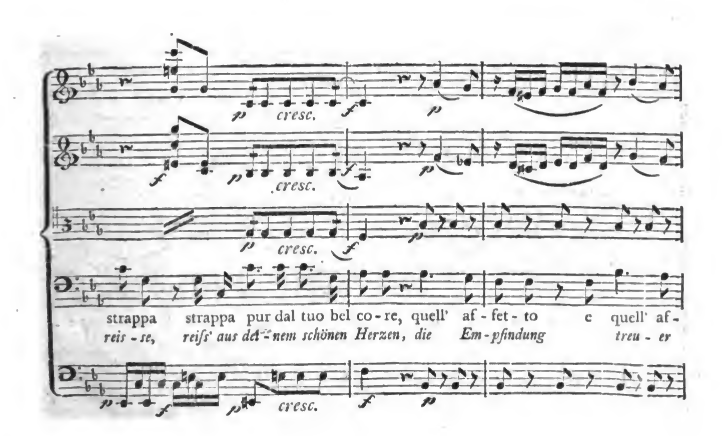
LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.
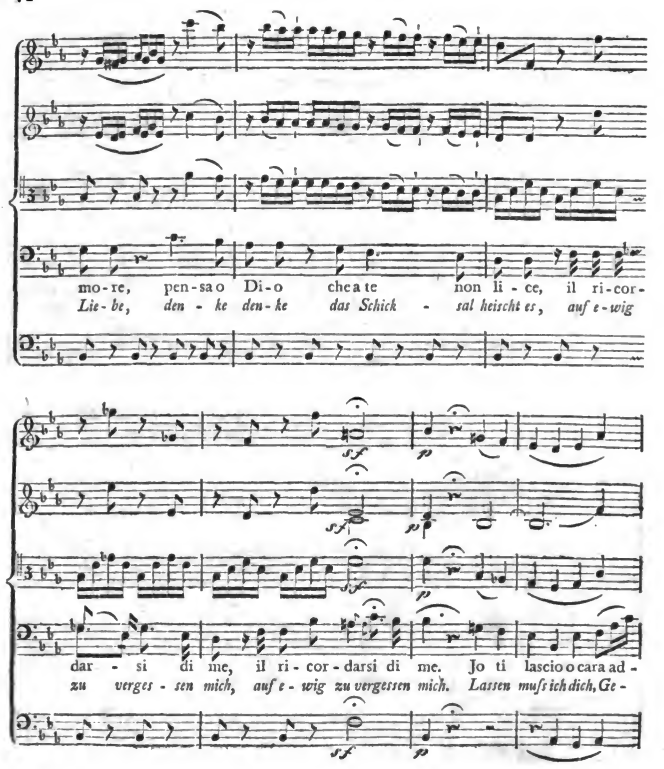
No. II. V

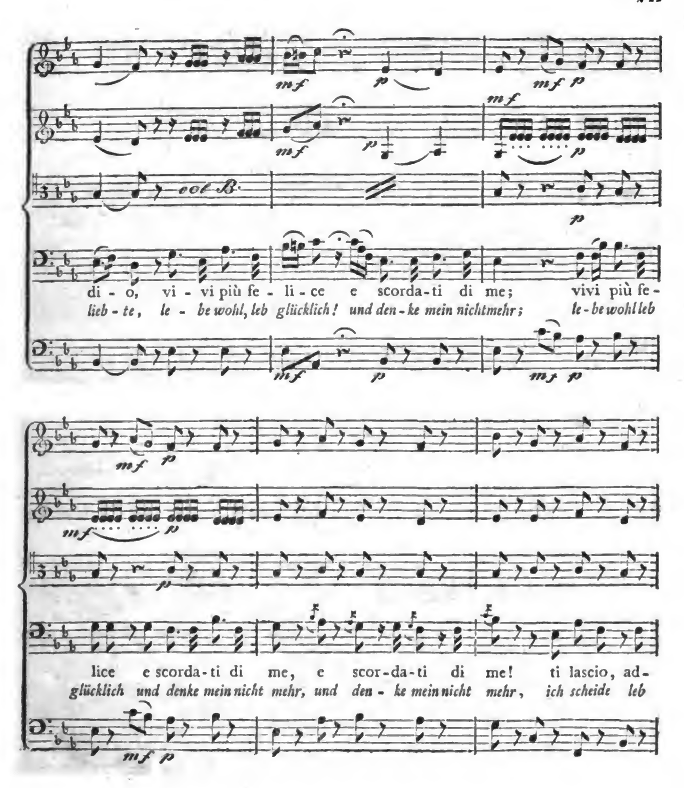
Beylage zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.
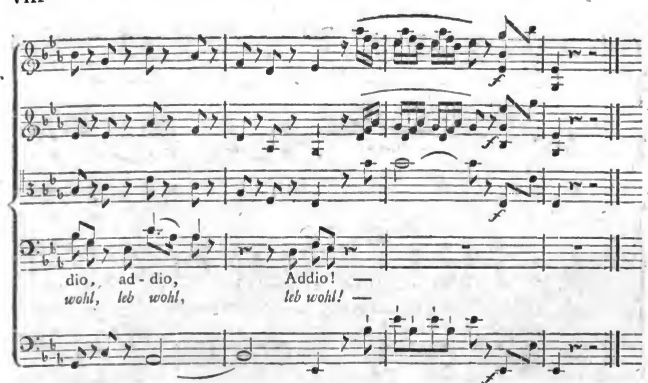
ARIE von W. A. Mozart.

Fortsetzung der Beylage No. I.
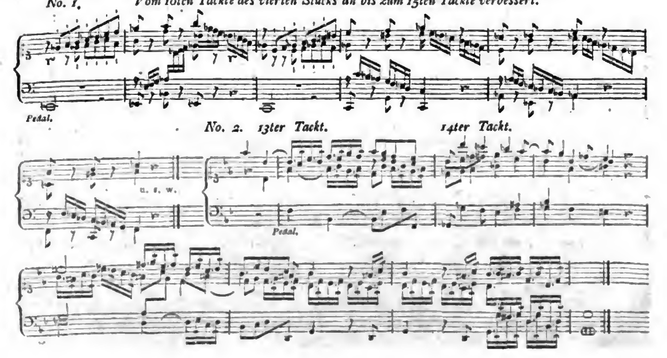



mo - re, pen - sa o Di - o che a te non li - ce, il ri - cor -
Lie - be, den - ke den - ke das Schick - sal heischt es, auf e - wig
dar - si di me, il ri - cor - darsi di me. Jo ti lascio o cara ad -
zu verges - sen mich, auf e - wig zu vergessen mich. Lassen mufs ich dich, Ge -


col B.
di - o, vi - vi più fe - li - ce e scorda - ti di me; vivi più fe -
lieb - te, le - be wohl, leb glücklich! und den - ke mein nichtmehr; le - be wohl leb
lice e scorda - ti di me, e scor - da - ti di me! ti lascio, ad -
glücklich und denke mein nicht mehr, und den - ke mein nicht mehr, ich scheide leb



Beylage zur Recension der Umbreitschen 12 Orgelstücke.



ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten October. №. 3. 1798.

Abhandlungen.

Gedanken über die Oper.

(Fortsetzung.)

6.

Ich wage es also, eine dritte Meynung über die Entstehung der Oper hinzuzufügen, welche der Geschichte so gemäfs, als die vorigen, aber, meines Erachtens, natürlicher und zusammenhängender an sich selbst ist. Wir finden im frühern Mittelalter die Instrumentalmusik nur als Begleiterin des Tanzes, oder des Kirchengesanges, oder anderer einzelner Lieder. Der Erste, die Tanzmusik, gehört nicht hieher. Das Zweyte — die Begleitung des Kirchengesangs — hier hielt die Instrumental- mit der Vokalmusik nicht gleichen Schritt. Die Klagen über das Luxuriöse der erstern vor Pelästrina sind bekannt und schon oft von Andern angeführt. Die strenge Simplicität des Gesanges verlangte, dafs die Instrumentalbegleitung im eigentlichsten Sinn nur Begleitung seyn sollte; was, bey den damals schon erfundenen mannichfaltigen Instrumenten, deren weitem Umfang an Tönen, und bey der galantern Geschicklichkeit der Spieler, ein gewisses Misverhältnis hervorbrachte, welches den Hörenden sowohl (besonders wenn sie, wie auch jezt gemeiniglich, noch nicht Kultur genug hatten, um die reine Einfachheit schätzen und deren Werth empfinden zu können) — als auch den Spielenden (besonders wenn sie, wie gleichfalls gemeiniglich noch jezt, ihre Fertigkeiten zeigen und für sich selbst glänzen wollten) — unangenehm seyn mufste.

Anlangend das dritte, die Begleitung der Gesänge aufser der Kirche — so finden wir sie freylich überall und zu allen Zeiten; aber vielleicht nirgends häufiger und mit mehr Enthusiasmus betrieben, als in Italien seit dem Anfange des dreyzehnten Jahrhunderts beym Gesang der lieblichen Lieder sogenannter provenzalischer Dichter, unter welchen Liedern im folgenden Jahrhundert ganz besonders die Romanzen (welche aber spanischen Ursprungs zu seyn scheinen) beliebt wurden.

Der Einfachheit der Kirchenmusik überdrüssig, componirten — wenn ich dies Wort brauchen darf — die Musiker jezt diese allbeliebten Remanzen nicht mehr blos für Ein Instrument, wie bisher meistens, sondern für mehrere zugleich, und zwar benuzten sie billiger Weise die Instrumente leichter, galanter, als sie in der Kirchenmusik benuzt werden durften. So hatte man also gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts kleine versifizierte Ritter- und Liebesgeschichtchen in grofser Menge; in welchen die Dichter — eine Haupteigenschaft von Kraft und Würkung in der alten Romanze — die vorkommenden Personen selbstredend einführten; die Musiker sezten und begleiteten sie mit mehrern Instrumenten.

Zwar sank bald darauf mit dem Geiste alter Ritterschaft auch die ausschliefsende Liebhaberey an Liedern dieser Gattung; es gesellete sich zu ihnen, besonders in Italien, eine Gattung idyllischer Gedichte, welche anstatt der Ritter Schäfer auftreten liefs, und in welcher freylich der ächte ungeschminkte Dichtergeist der alten Provenzalen nicht mehr wehete: doch waren auch diese Gedichte meistens im Romanzenton abgefafst, wenigstens gab es Erzählung darin. Der Geschmack, oder wenigstens die Liebhaberey an Musik wuchs nun ungemein. Keine bedeutende Feyerlichkeit, kein bedeutendes Fest der Höfe, war ohne Anstalten für Musik. Vermö-

ge des immer gültigen Grundsatzes der Grofsen und Reichen: quod potest fieri per plura, non debet fieri per pauca; — um zugleich mehrere Sänger und Sängerinnen zu hören, auch dem Ganzen noch mehr Leben, noch mehr Täuschung zu geben, liefs man diese Gedichte beyderley Art von verschiedenen so singen, dafs jeder oder jede die Worte einer redend eingeführten Person, und nur der Choriphäus die Rolle des Erzählers behielt — wie wenn Bürgers Lenore von vier Personen gesungen würde, deren eine den Erzähler, die zweyte Lenoren, die dritte die Mutter, die vierte Wilhelmen machte.

Da man einstudierte Dinge und auswendig sang — nicht vom Notenblatt: so ist es nicht nur wahrscheinlich, sondern es kann nicht anders seyn, als dafs diese singenden Personen, besonders bey der Lebhaftigkeit und Reizbarkeit italienischen Bluts und italienischer Nerven, bey dem Geiste dieser Nation für Musik — nicht auch gar bald zu handelnden geworden wären. Was war nun natürlicher als der Gedanke, die auftretenden Personen, für die übrigens bey besondern Feyerlichkeiten schon längst abgesonderte erhöhete Bühnen errichtet waren — auch in dem ihren Rollen gemäfsen Kostume gekleidet zu sehen zu wünschen? Mithin blieb nun nichts mehr übrig, als dafs man den Erzähler ganz wegliefs, und der Dichter, nach dem Muster des damals (Ende des 16., Anfang des 17. Jahrh.) schon ziemlich gewöhnlichen Schauspiels — die Geschichte selbst so in die Aktion verwebte, dafs man keines besondern Erzählers bedurfte — und man hatte die erste Oper. Ihr Inhalt war, wie der Inhalt der erzählenden Gedichte, aus welchen sie entstand — theils Heldenthaten mit Liebe verbunden, theils blofse Schäferliebschaften; und da die Dichter nun auch mit der alten griechischen und römischen Geschichte etwas bekannter wurden, geselleten sich zu jenen mythologische und althistorische Vorstellungen.

Die historischen Beweise zu führen ist hier nicht der Ort. Eigentliche bestimmte Data giebt die Geschichte nirgends; sie sagt nirgends so ist das, und so ist es geworden. Aber Materialien, welche zugestehen — nicht nur, so ists möglich, sondern auch, so ists wahrscheinlich, bietet sie in Menge dar. Durch das Natürliche dieser Ableitung wird diese Wahrscheinlichkeit höher erhoben. Wer die Sache näher untersuchen und sich mit diesen Materialien selbst bekannt machen will, der findet deren genug, aufser in den bekannten Schriften von Meiners, in dem neuen vortrefflichen Werke des Herrn Hofr. Eichhorn: Allgemeine Geschichte der Kultur und Literatur des neuen Europa, erster Band, Götting. 1796, auch unter dem Titel: Geschichte der Künste und Wissenschaften mit der Wiederherstellung derselben bis ans Ende des achtzehnten Jahrhunderts, erster Theil. — Ich führe gerade dies Werk an, besonders auch um deswillen, weil der Forscher dort auch die wichtigsten historischen Quellen angegeben findet.

7.

Die folgende Geschichte der Oper ist zu bekannt, als dafs ich nöthig haben sollte, etwas mehr, als einen leichten Umrifs zu zeichnen. So nahmen hauptsächlich zwey Nationen die Oper als Lieblingskind auf, und erzogen und bildeten sie — wie es bey aller Erziehung und Bildung gehet — nach ihrem eigenen eigenthümlichen Geiste, nach dem gerade herrschenden Geschmack, und nach dem gewaltsamen Zuge der Zeit und Umstände, weiter aus. Italiener und Franzosen waren diese Erzieher. Spanier ahmten mehr die erstern, Deutsche (die neuesten Zeiten abgerechnet) mehr die leztern nach.

Der Italiener mehr milder, mehr empfindungsvoller, wohl auch mehr weichlicher Sinn arbeitete mehr für einfache, schöne, ausdrucksvolle Melodie; der Franken mehr kräftiger, aber auch mehr künstelnder, mehr hartnäckiger Sinn sorgte mehr für die Befriedigung sogenannter Kenner, mehr für gelehrte, tiefgedachte, sorgsam berechnete, bewundernswerthe Harmonie. Man vergesse die Zeiten nicht, von denen hier gesprochen wird. Wer z. B. Leonardo Leo,

der viel zu wenig bekannt ist, oder aus spätern Zeiten Pergolesi, dem wir übrigens bey aller Werthschätzung doch die Haufen Weihrauch nicht streuen würden, mit welchen man ihn umdampft hat — wer etwa diese und vielleicht einen Rameau studiert und vergleicht, wird diese allgemeinen Wahrnehmungen gegründet finden und jene Antithesen viel weiter fortsetzen können.

In den neuesten, in unsern Zeiten, blieben die Italiener im Ganzen sich treu: aber der Genius der Nation schien sich hier selbst erschöpft zu haben — sie wurden meistens fad, und verfielen, weil ihre längst ausgesungenen Melodieen nichts mehr würken wollten, auf Bizarrerien, Seiltänzer- und Luftspringerkünste für Sänger und Instrumentisten u. d. gl.: und nnr einige Wenige machen heutiges Tages bavon die Ausnahme. Die Franken, betroffen besonders über die gewaltig einschlagenden Blitze eines I. I. Rousseau gegen blos berechnete Musik eines Rameau, Lully, u. s. w., die jedoch, wie Blitze pflegen, das Gute mit dem Bösen zu verzehren wünschten — näherten sich mehr dem Guten ihrer Nachbarn, ohne jedoch ihren eigenthümlichen Charakter ganz von sich zu werfen. So arbeiteten z. B. Philidor, Gretry und Andere. Einige ächte Kunstgenie's thaten aus dem reichen Schaz ihres Geistes ihre Originalität hinzu, und so entstanden die Werke eines Gluck; so entstand eine Tarara von Salieri, welche — ganz als Oper betrachtet — vielleicht das Vollendetste seyn möchte, was die neueste Musik in dieser Gattung aufzuweisen hat, und die, auch in dem verjüngten Maasstab, in dem sie als Axur Re d'Ormus auf unsern Theatern erscheint, alle Kräfte des Geistes und Herzens so mächtig und so gleichmäfsig beschäftiget — folglich so ächten ästhetischen Genufs gewähret *). Die Engländer zeichneten sich immer nur dadurch aus, dafs sie die gröfsten Meister anderer Nationen aufnahmen, schätzten und — bezahlten. Unter den hieher gehörigen Komponisten in England sind Händel und dessen Nebenbuhler weltberühmt.

Einige neueste Deutsche erhoben sich über das Nachahmen und liefsen ihren Genius eigene Bahnen fliegen. Unter diesen nun glänzt, als Genie vielleicht vor allen — Mozart, der, wo er nicht nur mit Hitze, sondern auch mit Fleifs und Geschmack arbeitete, durch eine Welt voll zusammengepackter und zusammengeprefster Musik — besonders aber durch gedrängte Massen von Harmonieen, durch splendiden Aufwand alles dessen, was seine Kunst als Materie darbietet — die Zuhörer seiner Werke gewaltig ergreift und hinreifst. Sehr achtens- und dankenswerth sind auch die Arbeiten einiger anderer jetzigen Deutschen, welche mit ruhigerm Geiste, aber reichen Kenntnissen, reinem Geschmack und nicht ohne Eigenthümlichkeit das Gute der ältern und neuern Musik Italiens, Frankreichs und Deutschlands zu vereinigen gesucht haben. Unter diese scheint mir Hasse gehört zu haben, und dessen trefflicher Schüler und Nachfolger Naumann zu gehören, dessen zartempfindender Geist, besonders in den Arbeiten seiner frühern und mittlern männlichen Jahre — durch wenigere, aber weise gesparte Kraft und Pracht; durch geringere aber auserlesene Fülle der Harmonie; durch weniger Gluth, aber mehr sanftes wohlthätiges Feuer; durch weniger Gewalt, aber mehr Anmuth — die Zuhörer, wohin er will, nicht fortreifst, aber überstimmt.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Anmerkung. Ich habe den Ritter Gluck in der allgemeinen Regel mit aufgeführt — vielleicht hätte ichs nicht gesollt: denn er, der selbst keine Regel wollte, sollte auch unter keine gebracht werden. Er ist hier angeführt, weil er in der allgemeinen Geschichte der französischen Oper so grosse Epoche gemacht hat. Er selbst — sein Geist, und folglich seine Werke und deren Charakter sind so ganz eigen, und verdienen nicht selten den Tadel häufigen Verstossens gegen Richtigkeit, noch häufigern Ausschweifens der Phantasie u. s. w., aber öfter den Ruhm, gewaltigsten Ausdrucks heftiger Leidenschaft, höchster theatralischer Würkung, u. s. w.

Nachricht von dem Schnellschen Animo-Corde.

Die Mechanik musikalischer Instrumente stand von jeher mit der ausübenden Tonkunst selbst in wesentlicher Verbindung und die Fortschritte zur Erweiterung oder gröfseren Vollkommenheit, die man im Gebiete der ersten machte, boten der leztern gleichsam schwesterlich die Hand, mit ihr gleichen Schritt zu halten. Ein Dulon würde auch bey dem angestrengtesten Fleifse niemals den einzelnen stumpfen Tönen seines Instruments jene durchdringende Schärfe haben geben können, wenn nicht der alte Mechanism durch den Versuch, mehrere mit Klappen versehene Ton-Oeffnungen anzubringen, zum gröfsten Vortheil des Flöten-Instruments verbessert worden wäre, und derjenige, der zuerst auf den Gedanken kam, die Tonreihe auf dem Klavichord in das Gebiet der dreygestrichenen Octave hineinzuführen und der Tiefe desselben die Contratöne beyzufugen, welchen weiteren Spielraum eröffnete er dadurch der Phantasie des Tonsetzers und des Spielers!

Wenn nun gleichsam blofse Nebenerfindungen so wichtige Resultate für die Kunst selbst erzeugt haben: so verdient eine Haupterfindung um so mehr unsere Aufmerksamkeit, weil sie nicht selten den Keim zu andern wichtigen Entdeckungen enthält, dem Forschungsgeiste des Künstlers neuen Stoff zum Nachdenken giebt, und durch das Charakteristische ihrer Wirkung eine eigene Art von Vergnügen hervorbringt.

Ich mache mir es daher zur angenehmsten Pflicht, dem Publikum in der Person des Herrn Johann Jakob Schnell einen Mann bekannt zu machen, der nicht nur der Erfinder eines ganz neuen musikalischen Kunstwerks: sondern überhaupt als ein Mann allgemeine Achtung und Aufmerksamkeit verdient, dessen mechanisches Genie auch in Verfertigung gewöhnlicher Flügelinstrumente unverkennbar ist.

Er wurde zu Vaihingen an der Enz im Wirtembergischen im Jahre 1740 gebohren und von seinem Vater der Tischlerprofession gewidmet. Nach überstandener Lehrzeit und nachdem er noch bey einigen Meistern seiner Zeit kurze Zeit in Arbeit gestanden hatte, kam er 1762 zu dem Orgelbauer Gessinger in Rothenburg an der Tauber. Dieses neue Feld, das sich ihm hier öffnete, hatte für ihn einen so starken Reiz, dafs er sich keinen Augenblick bedachte, vom Handwerke zur Kunst überzugehen. Er legte sich nun mit allem Fleifse auf den Instrumenten- und Orgelbau, arbeitete auch bey andern vorzüglichen Meistern, und kam endlich zu van Dilken in Holland, in dessen Künstlerwerkstätte er sechs volle Jahre zugebracht hatte.

Mit einem Reichthume von erworbenen Kunstkenntnissen und bekannt mit dem ganzen Umfange seines mechanischen Faches wanderte er im Jahre 1777 nach Paris. Müde, sein Brod in der Welt fernerhin durch Gesellenlohn zu erwerben und im vollen Bewufstseyn selbst als Meister seiner Kunst mit Ruhme auftreten zu können, fieng er nun an, für sich selbst zu arbeiten und Flügel-Instrumente von verschiedener Form zu verfertigen. Diese fanden auch durch ihren vorzüglichen innern Werth so vielen Beyfall, dafs er sich in kurzer Zeit genöthiget sahe, acht Gehülfen anzunehmen, um die Bestellungen, die bey ihm gemacht wurden, befriedigen zu können. Er suchte nun um das Recht an, Bürger und Meister zu werden, und erhielt nicht nur dieses; sondern wurde sogar königlicher Hofinstrumentenmacher bey der Gemahlin des Grafen von Artois. Als solcher verfertigte er viele Flügel-Instrumente theils für die königliche Familie, theils für andere Privatpersonen in und ausserhalb Paris, bis er auf den Gedanken gerieth, durch eine eigene neue Erfindung seinem Künstlerruhm ein bleibendes Denkmal zu setzen. So wie ein vom Baume gefallener Apfel die erste Idee zur Erfindung des Gesetzes der Schwere gab: so bekam Herr Schnell durch eine Harfe, die er zufälligerweise an der freyen Luft hängen hatte, die erste Veranlassung, ein Instrument mit Metallsaiten zu verfertigen, deren Tongebung blos Wirkung der Pnevmatik seyn sollte.

Ungeachtet ihm nun seine erlangten Einsichten in den Orgelbau die Realisirung seiner Idee sehr erleichterten: so brachte er nach seiner Versicherung mit seinen acht Mitarbeitern dennoch über vier Jahre zu, bis er das Animo-Corde in derjenigen Vollkommenheit zu Stande brachte, in welcher es itzt noch ist.

Diefs geschahe im Jahre 1789. Was die äufsere Form desselben betrifft, so wird man sich aus der sehr pünktlichen Zeichnung desselben, die wir diesen Blättern beyfügen, eine ziemlich deutliche Vorstellung davon machen können. Seine Länge beträgt 7 Fufs, die Höhe 4½, und das Fufsgestell 2 Fufs nach dem französischen Maasstabe. So einfach das Aeufsere desselben ist, so kostbar ist es, indem alles an demselben, selbst die Bank nicht ausgenommen, beynahe auf eine verschwenderische Art von Mahagonyholz gearbeitet ist. Die untere Tastatur, die fünf Octaven im Umfange hat, ist von Elfenbein, die obere aber von Ebenholz.

Dieses Instrument ist durchgehends dreychörigt bezogen und die Saiten der obern drey Octaven sind mit Seide übersponnen. Dieses Umstandes ungeachtet kann man solches als ein gewöhnliches Flügel-Instrument gebrauchen, nur dafs seine Wirkung viel schwächer ist, als bey einem bekielten Flügel. Was die innere mechanische Einrichtung betrifft, davon kann ich nichts melden, weil sie bis itzt ein Geheimnifs für den Erfinder ist. Nur so viel ist mir davon bekannt, dafs es in seinen Eingeweiden über 300 Pfund Messing enthält, die sehr wahrscheinlich zu den Windkanälen gebraucht wurden, die wie bey einer Orgel mit zwey Blasbälgen, die nach Belieben entweder in den Körper des Instrumentes selbst oder in ein Seitenzimmer gesetzt werden können, in genauester Communication stehen. Sind nun die Bälge aufgezogen, so öffnen sich durch das Niederdrücken der Tasten die Ventile, die von einer besondern Struktur sind. Der Wind dringt dann in einer nach physischen Principien genau berechneten Stärke an die Saiten, bringt sie in Vibration und erzeugt dann eine so schmelzende Intonation derselben, die sich nur fühlen, aber nicht beschreiben läfst.

Die im Pedal angebrachten beyden Fufstritte sind dazu geeignet, um die Ventile nur nach und nach zu öffnen, und dadurch die Täuschung zu bewirken, als ob die Harmonie aus einiger Entfernung sich näherte. Durch die Registerzüge, die unter der Claviatur angebracht sind, kann man die Töne in das crescendo oder diminuendo bringen. Zum Charakteristischen dieses Instruments gehört auch noch dieses, dafs es, so wie die Harmonika, nur einen langsamen Vortrag, vorzüglich aber den gebundenen Styl verträgt und zur Begleitung einer Singstimme jedem andern Instrumente den Vorzug streitig macht.

Aus dieser fragmentarischen Beschreibung wird man sich es leicht erklären können, dafs diese in ihrer Art ganz eigene Erfindung in einer Stadt, wie Paris, wo der Zusammenflufs von Tonkünstlern und Gelehrten so grofs war, Aufsehen erregen mufste. Aus allen Sectionen strömten Menschen herbey, um das Animo-Corde zu sehen und zu hören. Ein Beaumarchais wurde dadurch so entzückt, dafs er, der nur eine halbe Stunde bey demselben verweilen wollte, erst nach vier Stunden wie aus einem Traume erwachte und dann erst bemerkte, dafs er sein Mittagsmahl darüber vergessen hatte. Auch die Akademien der Künste und Wissenschaften schickten auf Ansuchen des Herrn Schnell einige aus ihrer Mitte ab, um dieses Instrument zu untersuchen, die ihm auch die ehrenvollsten Zeugnisse darüber ausstellten.

Durch eine gewisse de Bois de la Motte, die unsern Künstler ihres Besuchs würdigte, ward auch Madame Dorselle, damalige Gouvernantin des Dauphin, aufmerksam darauf gemacht, durch welche es dann auch die Königin erfahren hatte. Diese liefs den Künstler ersuchen, dieses Instrument so lange für sie aufzuheben, bis die Angelegenheiten des Staats eine für das königliche Haus günstigere Wendung wiederum würden genommen haben, unter dem mehr als königlichen Versprechen, dafs er für sein Instrument 100,000 Livr. und noch eine besondere Gratification von 50,000 Livr. erhalten sollte.

Wer war nun froher, als Schnell, sich für seinen Künstlerfleiſs mit so goldnen Früchten belohnt zu sehen. Aber die Revolution wurde mit jedem Tage furchtbarer und die Hoffnung zu seinem schon nahe vermeinten Glücke stets entfernter. Ein englischer Lord meldete sich indessen als Käufer unter der sehr glänzenden Bedingung, daſs er den Herrn Erfinder mit seinem Instrumente kostenfrey nach London bringen und ihm die Erlaubniſs ertheilen wollte, solches vier Wochen lang daselbst um's Geld sehen zu lassen, verbürgte ihm die wöchentliche Einnahme mit 1000 Guineen, unter der Versicherung, daſs er ihm das Residuum jedesmal aus seinen eigenen Mitteln ersetzen wollte, dann aber müsse er sein Instrument für 18000 Liv. ihm überlassen.

Schnell schwankte zwischen beyden Anerbietungen: aber sein einmal gegebenes Wort und das Einflüstern mehrerer bedeutenden Personen, daſs der stolze Empörungsgeist ehestens wieder zu den Füſsen des Throns werde kriechen müssen, bestimmten ihn für die erste. Der Lord kehrte in sein Vaterland zurück, und drey Tage nachher erfolgte die Flucht der königlichen Familie nach Varennes.

Mit dem tiefsten Gefühl der Wehmuth sahe nun Herr Schnell die Früchte seiner vieljährigen Arbeit und seine schönste Hoffnungen zertrümmert. Der Jakobinism hob mit jedem Tage sein freches Haupt mehr empor, sein Instrument stand nun verwaist, die Gesellen muſsten sich von ihrem Meister trennen und sein ganzes Gewerb gerieth in's Stocken. Schnell sahe sich selbst auſser Stand gesetzt, seinen Beruf abzuwarten: weil er in seiner Section täglich Militärdienste thun muſste. Ja noch mehr: er hatte, wie bereits bemerkt worden, den Charakter eines königlichen Hof-Instrumentenmachers, und das war Stoff genug, um ihn als ein Opfer des Terrorism in die Conciergerie zu bringen, und nur der raschen Entschlossenheit seiner Gattin hatte er es zu verdanken, daſs nicht sein Kopf neben dem seines Freundes Edelmanns fiel, und daſs er ihr und ihren drey unmündigen Kindern erhalten wurde.

Er sehnte sich nun nach seinem Vaterlande zurück, und unter dem Vorwande, das Animo-Corde in Basel zu verkaufen und mit der gelöſsten Summe einen Transithandel von Stahl und Kupfer aus Deutschland nach Frankreich anzufangen, erhielt er endlich nach mühsamen dreyvierteljährigen Versuchen einen Reisepaſs, und kam im Winter 1795 in Ludwigsburg an. Hier nun hält er sich noch itzt auf, und sollte sich ein etwanniger Liebhaber zu dem Animo-Corde finden, der kann nun auf die angebotene Summe von 6000 Gulden mit ihm in nähere Unterhandlung sich einlassen.

Was seine gewöhnlichen Klavier-Instrumente betrifft, deren Verfertigung er in seinem Vaterlande fortsetzt, so zeichnen sich dieselben durch Eleganz im Aeuſserlichen, durch Dauer in der Mechanik und durch einen schönen gleichen Ton aus. Kleinere Fortepiano's, oder sogenannte Pantalon's liefert er für 100 Rthlr. bis 16 Louisd'or; die gröſsern aber in Steins Manier kosten 200 bis 300 Gulden, je nachdem derjenige, der ihn mit Aufträgen beehrt, mehr oder weniger Luxus im äuſserlichen Aufwande fordert. Und wie sehr wäre dieses einem Manne zu wünschen, der, nachdem er schon so viele Jahre mit Ruhme in seinem Fache gearbeitet hat, nun seine Künstlerlaufbahn gleichsam von vorne wieder anfangen muſs! *Christmann.*

(Hierbey die Abbildung des Animo-Corde auf der Beylage Tab. I.)

Recension.
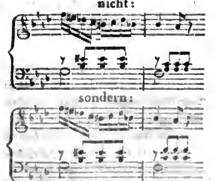
Grande Sonate pour le Pianoforte, composée par Sterkel. Op. 36, Offenbach chez André. (1 Fl. 15 Xr.)

Herr Sterkel gehört unter die Klavierkomponisten, welche nicht nach Verdienst bekannt sind. Wir wünschten recht viele Klavierspieler, besonders Liebhaber des brillanten Satzes und angenehmen Gesanges, auf seine Arbeiten aufmerksam zu machen. Bisher sind Rec. nur Sonaten mit Begleitung von diesem Komponisten vorgekommen, unter welchen sich besonders die schönen Trios, deren 6 bey Artaria in Wien herausgekommen sind, auszeichnen; diese Solo-Sonate macht aber nach mehrern begierig, besonders da man ja nicht immer Violinspieler zur

Begleitung haben kann. Sie bestehet aus 3 Sätzen: Allegro, Larghetto und Rondo. Der erste Satz fängt sehr brillant an, und wird unter mancherley geschickten Wendungen und zweckmäfsiger Modulation, ohne viel in entfernte Tonarten auszuweichen, bis zum zweyten Theile fortgeführt. Dieser zweyte Theil ist vorzüglich gut gerathen; doch würde S. 3, Z. 5, Takt 2, 3, etc. der Bafs in Gegenbewegung bessere Wirkung thun, als hier in gleicher — z. B. anstatt: also:
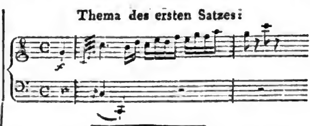


Auch würde die musikalische Symmetrie dadurch gewonnen haben. (Siehe S. 1, Z. 4, T. 2, 3, etc.) Der vorzüglich schöne zweyte Satz hat angenehmen Gesang und leichte fliefsende Modulation vom Anfang bis zu Ende. Beym Anfang des Minore müssen 4 b statt 3 stehen. Im dritten Takt des Minore mufs das zweyte Achttheil vom Ende in der Mittelstimme c nicht as heifsen. So würde Rec. auch S. 11, Z. 1, T. 3, 4, den $\frac{6}{3}$ Akkord nicht wie der Verfass. aufgelöst haben: nicht:



Der dritte Satz, dessen Thema marschmäfsig gesetzt ist, giebt dem ersten an Erfindung und Ausführung nichts nach. Jene angeführten Kleinigkeiten, welche dem Ganzen nicht schaden, wird Herr Sterkel für das nehmen, was sie seyn sollen — Beweise unsrer Aufmerksamkeit auf seine schäzbare Arbeit. Wir wünschen noch gar manches in diesem Geschmack vom Hrn. Sterkel zu sehen. K***.

Thema des ersten Satzes:



Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Erster Brief.

Hamburg den 13ten October 1798.

Endlich scheint man auch aufserhalb Hamburg glauben zu wollen, dafs diese, besonders seit und während der französischen Revolution, äufserst bedeutende Handelsstadt, nicht blos als solche, sondern auch in mancher andern Hinsicht, und vorzüglich als ein Tummelplatz einheimischer und fremder theils hier durchreisender, theils hier sich aufhaltender Tonkünstler und Tonkünstlerinnen, unter die ersten Städte Europa's zu setzen sey. Wir haben hier zwey stehende Theater, ein deutsches nnd ein französisches, auf welchen, seit dem September dieses Jahrs, täglich, den Sonnabend und einige einzelne wenige andere Tage ausgenommen, aufser den Trauer- Schau- und Lustspielen, beynahe alle nur mögliche bedeutende und unbedeutende, schwere und leichte, gute und schlechte, deutsche, französische und italienische Opern und Operetten aufgeführt werden. Den Winter hindurch sind, ohngefähr alle 14 Tage, von nun an des Sonnabends, im deutschen Schauspielhause sogenannte musikalische Akademieen, welche, das Jahr ihrer Entstehung ausgenommen, vor der, erst in diesem Sommer erlangten Erlaubnifs, des Sonntags *theatralische* Vorstellungen geben zu dürfen, bisher an diesen Tagen gehalten wurden. Da diese Akademieen heute mit der Schulzischen Athalie für diesen Winter wieder ihren Anfang nehmen, und bis jezt gar mannichfaltigen Einflufs auf die Tonkunst und manchen ihr Ergebenen und Beflissenen nicht nur gehabt haben, sondern vielleicht auch in der Folge noch haben werden: so dürften einige Bemerkungen über ihren Zweck und den daraus entstehenden Nutzen oder Schaden hier wohl nicht ganz am unrechten Orte stehen.

Der Einrichtung des Herrn Schröders, seit Ostern dieses Jahrs, Exschauspieldirektors zu folge, ist der Ertrag der musikalischen Akademieen zur Stiftung einer Pensionsanstalt für alte, abgelebte, kranke etc. Schauspieler bestimmt, die aber doch wenigstens zehn Jahre bey diesem — damals und jezt Schröders Theater gewesen seyn müssen, ehe sie pensionsfähig werden; daher denn auch das ganze Theaterpersonale verpflichtet ist, diese Akademieen mit allen durch die Kunst erlangten musikalischen Fähigkeiten nebst anderweitigen natürlichen Talenten zu unterstützen und zu verherrlichen. Jedoch scheinen hiervon die gar grofsen Schauspieler und Schauspielerinnen nebst den durchaus unbrauchbaren ausgenommen zu seyn, die aber demohngeachtet der Billigkeit dieser Einrichtung gemäfs, alle, nicht etwa nach Verhältnifs ihrer Kunsttalente, sondern ihrer Gage und hamburgischen Theaterjahre, Theil an dem Verdienste der andern haben, ja ihn sogar ganz mit zu sich nehmen, wenn sie zehn solcher Jahre zählen, und jene nicht so glücklich werden sollten, wie dies z. B. der Fall mit den Herren Rau, Beschort, Braun, Krug, der Demoiselle Jaime, u. a. m. gewesen ist. Da nun unser sehr guter Concertsaal mehrere Jahre abwechselnd zum Packraum, zum Theater, zum Tanz- und Gesellschaftssaal hat dienen müssen, andere Säle hingegen nicht bequem, oder nicht grofs, oder auch nicht bekannt genug sind: so waren besonders vor der Erbauung des französischen Schauspielhauses im Sommer 1795, fast alle fremde und hiesige Virtuosen, die hier Concert geben wollten, genöthiget, Herrn Schröder um das Schauspielhaus zu bitten, das er fast ausschliefslich nur solchen zugestand, die sich NB. vorher in den Akademieen unentgeldlich dafür hören liefsen. Es ist wahr, diese erlangten dadurch Glanz, Abwechselung und starken Besuch; aber die Concerte vieler braven Künstler, unter denen z. B. Tausch aus Berlin, Frenzl aus Mannheim etc. waren leer, ja manchmal kaum so voll, dafs die gewöhnlichen Kosten von der Einnahme bestritten werden konnten — man hatte sie ja bereits in den Akademieen gehört. Manche nahmen daher lieber mit dem ordinairen gewifs sehr mäfsigen Honorar von sechs dänischen Dukaten, 12 Thaler hiesigen Geldes, vorlieb, als sich durch ungewisse Einnahmen und gewisse, hier ziemlich beträchtliche Ausgaben für Musik, Beleuchtung, Erlaubnifs etc. — denn Herr Schröder gab blos das Haus frey — in Schaden zu bringen. Ob die jetzigen Theater-Direktoren, die Herren Eule, Langerhans, Löhrs, Stegmann und Herzfeld, hierin ein für die Virtuosen günstigeres Arrangement treffen werden, steht zu erwarten und zu wünschen. Leider aber hört man bereits, dafs sie mit den Herren Romberg, (nicht Brüder sondern Brüdersöhne) zween der ersten Künstler in jedem Betrachte, von denen ich nächstens umständlicher schreiben werde, wegen der Sountags-Comödien dermafsen im Mifsverhältnisse stehen, dafs sie vielleicht gar nichts Bedeutendes in den Akademieen spielen werden, welches um so mehr zu bedauern seyn möchte, da diese braven Leute einige Winter hindurch, sich selbst zum Nachtheil, die vorzüglichsten Stützen und unzuermüdenden Gehülfen bey den Akademieen gewesen sind. Jeder ächte hiesige Musikfreund würde sich daher gewifs herzlich freuen, wenn die unter ihnen in der Direktion obwaltenden Dissonanzen in reine und lang anhaltende Consonanzen aufgelöset werden könnten. So gerecht übrigens mitunter die Klagen wegen der sehr mittelmäfsigen und manchmal fast schlechten Exekution des Orchesters bey den Opern und Schauspielen, während der Schröderschen Direktion, seyn mochten, so allgemein schien die Zufriedenheit über die gute Besetzung, Auswahl und Anordnung der in den Akademieen aufgeführten Musikstücke, die dem Herrn Honike, Musikdirektor beym Theater, bisher uneingeschränkt überlassen waren.

In der Hoffnung, dafs die öffentliche Bekanntmachung von Bemerkungen und Nachrichten dieser Art manchem Künstler vielleicht nützlich seyn oder werden kann, erhalten Sie nächstens mehr, und, wie ich herzlich wünsche, recht viel Gutes. Bis dahin verharre ich etc.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. II.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. №. II. 1798.

Musikalische Anzeige.

Ueber die von mir komponirte Musik zu Gotters Geisterinsel, welche in Weimar vor einiger Zeit zum erstenmal aufgeführt wurde, waren die Stimmen des dortigen Publikums getheilt. Dieser zwar nur lokale und zum Theil vielleicht durch auffällige Umstände veranlasste Effekt kann gleichwohl für meine Komposition die ungünstige Folge haben, dass gegen sie von dem grösseren sie noch nicht kennenden Publikum ein Vorurtheil gefasst werde, was um so leichter möglich ist, da der Hr. Kapellmeister Reichard in Berlin, vermuthlich ohne zu wissen, dass der seel. Gotter mit mir über die Komposition dieses Singstückes, ausschliesslichen Kontrakt gemacht hatte, kurz nach der Produktion in Weimar dasselbe Sujet von ihm bearbeitet in Berlin aufführte, und dadurch vielleicht ebenfalls ein Misstrauen gegen meine Arbeit rege gemacht haben kann. Ich bin überzeugt, dass im Fache der schönen Künste Konkurrenz nützlich ist, wenn man ihr Wesen statt haben lässt, d. i., wenn man das Publikum in den Fall setzt, über jede der konkurrirenden Kompositionen urtheilen zu können: in dieser Rücksicht kann ich daher in der Handlungsweise des Hrn. Kapellm. Reichard an sich nichts mir nachtheiliges finden, obgleich ich die Nothwendigkeit einsehe, irgend etwas thun zu müssen, was dieses Zusammentreffen von ungünstigen Umständen mir weniger schädlich machen kann. Ich bin zu diesem Ende entschlossen, dem musikalischen Publikum und vorzüglich den Freunden des Gesanges von meiner Komposition der Geisterinsel einen Klavierauszug in die Hände zu geben, aus welchem sich, wenn auch nicht über die durch Orchesterfülle und Theaterprunk verstärkte Wirkung des Ganzen, doch über die Erfindung des Komponisten, seine Darstellung der von dem Dichter vorgezeichneten Empfindungen, über die Haltung der Charaktere in musikalischer Rücksicht, über die Richtigkeit der Deklamation, den Werth der Melodieen, so wie über das Wesen der Harmonie hinreichend urtheilen lassen wird. Weit entfernt zu wähnen, dass meine Arbeit ohne Mängel sey, bin ich doch nicht bescheiden genug zu glauben, dass eine Komposition, die so glücklich war, des Dichters entschiedenen Beyfall zu erhalten, gar keine Ansprüche auf die Würdigung des Publikums machen dürfe.

Um die Anzahl der abzudruckenden Exemplare dieses Werkes bestimmen zu können, schlage ich den Weg der Subscription ein, welche bis zu Weihnachten dieses Jahres offen bleiben wird. Der Subscriptionspreis für 1 Ex. ist 5 Rthlr Sächs. Buch- und Musikhandlungen, so wie jeder, der Abonnenten zu sammeln die Gefälligkeit haben wird, erhalten das 6te Ex. frey. Die Namen der Interessenten werden dem Werke vorgedruckt. Die Buchhandlung des Herrn Rath Beckers in Gotha hat die Besorgung dieses Subscriptionsgeschäfts gütigst übernommen; man wendet sich daher mit den Bestellungen, entweder unmittelbar, oder mittelst der nächsten Buch- oder Musikhandlung an dieselbe.

Meiningen im Sept. 1798.

Friedrich Fleischmann.

Nachricht.

Da die zweyte Auflage, welche wir von dem ersten Hefte der

Mozartschen Werke

gemacht haben, wieder gänzlich vergriffen ist, und bey weitem nicht für die sich immer mehrende Anzahl der Pränumeranten hinreicht, so müssen wir diejenigen Pränumeranten, welche bis izt noch nicht befriedigt werden konnten, ersuchen, sich bis zu Erscheinung der dritten Auflage desselben, welche in wenigen Wochen erscheint, zu gedulden. Aus eben diesem Grunde sehen wir uns genöthigt, die Pränumeration auf den ersten Heft noch bis zu Ende des Novembers zu verlängern. Nach dieser Zeit kann jedoch keine Pränumeration auf den ersten Heft mehr statt finden, und diejenigen, welche später hin an dieser Sammlung der Mozartschen Werke Theil zu nehmen wünschen, können auf die folgenden Hefte nur unter der Bedingung pränumeriren, wenn sie die bereits herausgekommenen nach dem Ladenpreise, jeden Heft mit 3 Rthlr. zugleich bezahlen.

Wir bemerken ferner, dass wir einzelne Hefte der Klaviermusik nicht ablassen können; diejenigen, welche künftig einen einzelnen Heft zu besitzen wünschen sollten, können denselben nicht anders von uns erhalten; als wenn sie auch die vorhergehenden Hefte nach dem Ladenpreise übernehmen.

Indess sind diejenigen, welche nur Mozarts Klavierkompositionen zu besitzen wünschen, keinesweges ver-

bunden, auch künftig auf die Instrumental-Kompositionen zu pränumeriren.

Der Druck des zweyten Heftes, welcher durch die wiederholten Auflagen des ersten Heftes verzögert worden, ist nun beendigt und die Exemplare werden den Theilnehmern ungesäumt zugesendet werden.

Da der dritte Heft, welcher unter andern, fünf aus dem eigenhändigen Manuscripte Mozarts zum erstenmal abgedruckte Sonaten enthält, unter der Presse ist, so bitten wir, aus angeführten Ursachen, um baldige Einsendung der Pränumeration und der noch fehlenden Namen der Pränumeranten.

Auch müssen wir unsre Bitte wiederholen, Briefe und Gelder zu frankiren.

Leipzig im October 1798.

Breitkopf und Härtel.

Anzeige.

Bey Herrn Organist Carl Gottlob Stoll in Schleiz ist eine sehr beträchtliche Sammlung der besten theoretischen Werke über Musik im Einzelnen zu verkaufen. Liebhaber können sich an den Besitzer wenden und das Verzeichnis mit beygesetzten Preisen einsehen.

Ankündigung.

Ich kündige hierdurch ein Andante aus F dur, mit 12 Variationen für's Klavier, auf Pränumeration an. Nächste Neujahrmesse soll dasselbe, bey den Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig auf feines Papier gedruckt, erscheinen. Der Preis ist 6 Gr., nachhero aber 8 Gr. Denjenigen, welche sich mit Pränumerantensammlung gefälligst bemühen wollen, verspreche ich auf 6 Exemplare Eins, und auf 10 Zweye frey. Briefe und Gelder erbitte ich, wie gewöhnlich, postfrey, entweder an benannte Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig, oder an mich, längstens zu Ausgang des Decembers einzusenden.

Die Namen der Pränumeranten werden vorgedruckt.

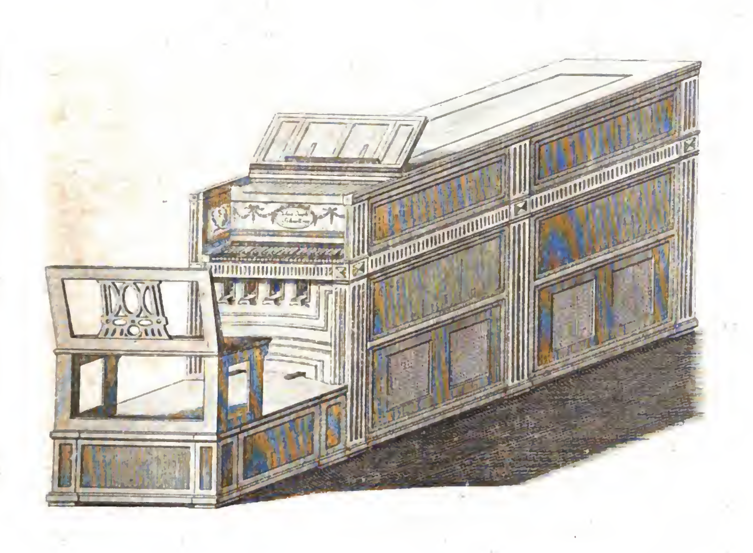
Scheibenberg den 21. Sept. 1798.

Christoph Gottlob Köhler,
Organ.

Neueste Musikalien im Verlag bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Augustin, Favoritwalzer nach dem Böhmischen. 3 Gr.
Backofen, H., Sonate pour la Harpe à crochets, avec accompagnement d'un Violon. 12 Gr.
Backofen, H., Recueil p. la Harpe à croch. Cah. 1. 16 Gr.
Banck, J. C. H., sechs Lieder fürs Klavier. 8 Gr.
Barmann, Trois Duos pour deux Flûtes. Op. 2. 16 Gr.
— — Trois Duos pour deux Flûtes. 12 Gr.
Belleval, Trio pour la Harpe avec accompagnement de Viol. et Vlle. 1 Rthlr.
Christmanns, Oden und Lieder f. das Klavier. 20 Gr.
Conrad's, J. G., zwölf leichte Vorspiele für Anfänger im Orgelspielen. 6 Gr.
Delver, Fr., Sonate p. le Pianoforte ou Clavecin, avec accomp. d'un Violon, composée de divers thêmes favoris des deux Operas: la Fête du Soleil des Bramins, et le Mariage de Figaro. 16 Gr.
Durand, A. F., Trois Duos pour deux Violons concertans. Oeuv. 2. Liv. I. 1 Rthlr. 8 Gr.
— — Trois Thêmes variés p. le Viol. et Violonc. Op. 4. 16 Gr.
Eidenbenz, leichte Klavierstücke. 8 Gr.
— — 12 Lieder mit Begl. des Klaviers. 16 Gr.
Fleischmann, F., Melodieen auf einige Lieder von der regierenden Fürstin von Neuwied. 12 Gr.
Gabler, der Pilger am Jordan, mit Begleitung des Klaviers. 12 Gr.
Günther, zwölf Anglaisen in 3/8 Takt, in 7stimmiger Musik mit Touren und deren Erklärung. 1 Rthlr.
Haydn, Joseph, Sonate p. le Clavecin av. un Viol. et Vlle. Op. 88. 1 Rthlr. Original.
— — Sonate pour le Clavecin ou Pianof. Op. 89. 12 Gr.
Hellwigs, deutsche Lieder am Klavier zu singen. 16 Gr.
Kellner, J. G., Marsch der Leibgarde zu Hessen-Cassel, mit Variationen für das Pianoforte. 4 Gr.
Knecht, J. H., Orgelschule für Anfänger und Geübtere, 3te Abtheilung. 4 Rthlr.
Köhlers, VI Duos p. deux Flûtes. Op. IX. 18 Gr.
Lodi, L., Capriccio per il Pianof. Op. XVI. 12 Gr.
— — La Morte di Mozart. Sinfonia per il Pianof. Op. 27. 8 Gr.
— — Sonate per il Pianof. Op. XVIII. 16 Gr.
Maisier, musikalische Bagatellen fürs Klavier. 1s Heft. 12 Gr.
Marche du Général Buonaparté, variée p. le Pianof., par A. E. Müller. Op. 15. 12 Gr.
Meeger, 12 petites pièces p. le Pianoforte, d'une difficulté progressive, composées à l'usage des commençans. 8 Gr.
— — 3 Sonates faciles p. le Pianof. 16 Gr.
Mozart, W. A., Hymne: Gottheit über alle mächtig etc. mit Begleitung des Klaviers. 16 Gr.

(Die Fortsetzung folgt.)



1 2 3 4 5 6 7 8 9

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten October N°. 4. 1798.

Biographieen.

Anekdoten aus Mozarts Leben.
(Fortsetzung.)

5.

Von der nur allzugewöhnlichen Virtuosengrille, sich nur nach überschwenglichem Bitten und Flehen hören zu lassen, war wohl kein Virtuos der Welt mehr frey als Mozart, im Gegentheil machten es, besonders viele gnädige Herren in Wien, ihm zum Vorwurf, dafs er vor jedem, der ihn gern hörte, eben so gern spielte. Nur war dabey sein gröfstes und oft von ihm selbst beklagtes Leiden, dafs man gewöhnlich von ihm nur mechanische Hexereyen und gaukelhafte Seiltänzerkünste auf dem Instrument erwartete und zu sehen wünschte; aber dem hohen Fluge seiner Phantasie und seinen gewaltigen Ideen nicht folgen konnte oder nicht folgen wollte. Als er nach N —*) kam, lud der kunstliebende X — eine zahlreiche Gesellschaft der Honoratioren der Stadt zusammen, um ihnen das Vergnügen zu machen, Mozarten zu hören, der versprochen hatte, in die Gesellschaft zu kommen und dort zu spielen. Mozart hielt natürlicherweise die versammleten Herren und Damen, von denen er kaum zwey kannte, für Kenner oder doch gebildete Liebhaber; fing also, wie gewöhnlich, im langsamen Tempo, einfacher Melodie, noch einfacherer Harmonie, die nur nach und nach interessanter wurde — theils um sich selbst erst zu erheben, theils um den Geist der Zuhörer mit sich empor zu tragen, an. Die Leutchen safsen im Halbzirkel des prachtvollen Zimmers und fanden das alltäglich. Mozart wurde nun feuriger: das fand man ganz hübsch. Jezt wurde er ernst und feyerlich, besonders seine Harmonie frappant, grofs, und etwas schwer: das däuchte den meisten langweilig, verschiedene Damen fingen an einander etwas — wahrscheinlich eine kurze Kritik, zuzuflüstern, mehrere nahmen Theil, am Ende sprach vielleicht die halbe Gesellschaft leise; der wirklich kunstliebende Wirth kam immer mehr in Verlegenheit. — Jezt bemerkte Mozart die Wirkung seiner Musik auf sein Auditorium. Er, der stets leicht gereizt und jezt durch das Spiel selbst noch viel mehr reizbar war, liefs seinen auf dem Fortepiano bisher ausgeführten Hauptgedanken nicht fahren, bearbeitete ihn aber jezt mit der Heftigkeit, mit welcher sein Blut durch die Adern fluthen mochte. Als darauf nicht gemerkt wurde, fing er an — erst ganz leise, dann immer lauter auf das unbarmherzigste auf sein Auditorium los zu ziehen und fast zu schmähen. Zum Glück war die Sprache, welche ihm zuerst in den Mund kam (aus anderer Ursache gewifs nicht) die italienische, und nur wenig Mitglieder der Gesellschaft verstanden diese so fertig, dafs sie des noch immer fort Spielenden polternde Apostrophen verstanden haben sollten. Man merkte jedoch was vorgehe und schwieg beschämt. Mozart, der immer noch ununterbrochen fortphantasierte, mufste, sobald der Zorn hinweggepoltert war, heimlich über sich selbst lachen; gab seinen Ideen eine galantere Wendung und fiel endlich ein in die damals auf allen Strafsen

*) Anmerkung. Ich bezeichne diesen und mehrere folgende Namen durch Buchstaben, mit denen sie sich nicht anfangen — aus dem schon vorhin angeführten Grunde.

gangbare Melodie des Liedchens: Ich klage dir etc. Diese trug er niedlich vor, variirte sie zehn- oder zwölfmal, abwechselnd mit Fingerhexerey oder affektierter Süfslichkeit, und beschlofs hiermit. Alles war nun voll Entzücken, und nur wenige hatten errathen, wie grausam er seine Leutchen zum besten hatte. Er selbst aber ging bald weg, liefs seinen Gastwirth und einige alte Musiker der Stadt kommen, behielt sie beym Abendessen und phantasierte den Alten, auf deren schüchternes Wünschen, mit Vergnügen bis nach Mitternacht vor.

6.

Mozart schäzte unter allen seinen Opern keine höher, als Idomeneo und Don Giovanni. Ich weifs zwar, dafs die Verfasser vorzüglicher Werke aller Art nicht stets die richtigsten Beurtheiler des Werths derselben sind; sie bringen vielleicht die darauf verwandte Arbeit stärker in Anschlag, als der Kunstrichter, der das Kunstwerk nur als das, was es ist, beurtheilt; oder sie verfertigten dieses oder jenes ihrer Werke unter gewissen ihnen selbst besonders interessanten und werthen Umständen, deren Andenken sich dann, bey dem Gedanken an das Werk selbst, dunkel und oft bewufstlos in ihnen regt, und sich mit der Idee des Werkes selbst verbindet — und was dergleichen Ursachen mehr sind, aus denen z. B. Tizian in späten Lebensjahren mehrere seiner vollendetsten Werke gleichgültig, andere weit weniger vollendete Jugendarbeiten hoch und werth hielt. Bringt man aber bey Bestimmung des Werthes eines Kunstwerks das besonders in Anschlag, dafs es die eigenste Individualität, den reinsten und festesten Charakter des Genius seines Verfassers darstellt: so ist Mozarts Urtheil über jene beyden Opern ohnstreitig das richtigste, das gefallet werden kann. Dafs er aber so über sie urtheilte, hörte man zwar nicht oft von ihm — er sprach überhaupt nur sehr ungern und nur ganz kurz von seinen Arbeiten: — aber doch zuweilen. Vom Idomeneo in der Folge. Ueber D. Giovanni sagte er: Für die Wiener ist die Oper nicht, für die Prager eher, aber am meisten für mich und meine Freunde geschrieben. Fast unbegreiflich, aber zuverlässig ist es, dafs er die Overtura zu dieser Oper, die für die vortreflichste von allen, die er geschrieben hat, anerkannt wird — in Einer Nacht, und zwar in der Nacht vor der ersten öffentlichen Aufführung schrieb, so, dafs die Kopisten kaum bis zur Stunde der Aufführung mit dem Ausschreiben fertig werden konnten, und das Orchester sie ohne Probe spielen mufste. D. Giovanni gefiel anfänglich in Wien nicht besonders. Als er ein- oder zweymal dort aufgeführt worden war, hatte der bekannte kunstliebende Fürst R — eine zahlreiche Gesellschaft bey sich. Die meisten Musikkenner der Kaiserstadt waren gegenwärtig, auch Joseph Haydn. Mozart war nicht gekommen. Man sprach viel über dies neue Produkt. Nachdem die schönen Herren und Damen sich darüber ausgeschwazt hatten, nahmen einige Kenner das Wort. Sie gestanden sämmtlich, es sey ein schäzbares Werk eines reichen Genie's, einer unerschöpflichen Phantasie: aber dem einen war es zu voll, dem andern zu chaotisch, dem dritten zu unmelodisch, dem vierten zu ungleich gearbeitet, u. s. w. Man wird im Allgemeinen nicht leugnen können, dafs irgend etwas Wahres an allen diesen Urtheilen war. Alle hatten nun gesprochen, nur — Vater Haydn nicht. Endlich forderte man den bescheidnen Künstler auf, sein Urtheil zu sagen. Er sagte mit seiner gewöhnlichen Behutsamkeit:

„Ich kann den Streit nicht ausmachen —
„Aber das weifs ich —

sezte er sehr lebhaft hinzu —

„dafs Mozart der gröfste Komponist ist,
„den die Welt jezt hat!" —

Da schwiegen die Herren und Damen.

7.

Nicht anders handelte Mozart gegen Haydn. Bekanntlich widmete er ihm eine Sammlung seiner schönsten Quartetts. Sie gehören unter das Allervorzüglichste, was nicht nur Mozart schrieb, sondern was überhaupt in dieser Gattung existiert. Seine spätern Quartetts sind galanter, concertierender: in jenen

aber ist jede Note gedacht; sie müssen deshalb pünktlich, wie sie dastehen, exekutiert, keine Figur darf verändert werden. Seine Dedikation ist ein schöner Beweifs seiner Bescheidenheit und seiner innigen Verehrung des grofsen Haydn.

„Das war Schuldigkeit —

sagte er —

„denn ich habe von Haydn erst gelernt,
„wie man Quartetts schreiben müsse" —

Nie sprach Mozart ohne die lebhafteste Achtung von diesem Meister, ohngeachtet beyde an einem Orte lebten und ohngeachtet es beyden an Veranlassungen zu gegenseitiger Eifersucht gar nicht fehlte. Ein gewisser damals erst bekannt werdender, nicht ungeschickter, fleifsiger, aber ziemlich geniearmer Komponist, der jezt erst mehr Ruf gewonnen hat, nagte immer nach Möglichkeit an Haydn's Ruhm und thut es wahrscheinlich noch. Dieser Mann überlief Mozarten oft, brachte ihm z. B. Symfonien, Quartetts von Haydn's Komposition, hatte sie in Partitur gesezt und zeigte nun Mozarten mit Triumph jede kleine Nachlässigkeit im Styl, welche jenem Künstler, wiewohl selten, entwischt ist. Mozart wendete oder brach doch das Gespräch ab. Endlich wurde es ihm aber zu arg —

„Herr —

sagte er äufserst heftig;

„und wenn man uns beyde zusammen-
„schmelzt, wird doch noch lange kein
„Haydn draus!" —

So haben immer wirklich grofse Männer andern grofsen Männern ihr Recht wiederfahren lassen. Nur wer heimlich sich selbst schwach fühlt, sucht dem, der über ihm stehet, eine Schwäche abzulauern, um ihn, wenn es möglich wäre, zu sich herabzuziehen, da er sich zu ihm zu erheben unfähig ist.

8.

Die Oper Idomeneo schrieb er unter äufserst günstigen Umständen. Sie war einzig für das damals ganz vortreffliche Münchner Theater bestimmt. Der Churfürst forderte ihn dazu auf, gab ihm Beweise seiner Achtung und — bezahlte ihn; er schrieb hier zugleich für eine der vorzüglichsten damaligen Kapellen der Welt, der er also viel zumuthen und mithin dem Fluge seiner Phantasie ohne äufsere Beschränkung folgen konnte; er war in der schönsten Blüthe seines Lebens, im fünf und zwanzigsten Jahre, bey ausgebreiteten Kenntnissen, glühender Liebe seiner Kunst, bey raschem leichten Körper, bey über alles mächtiger Jünglingsphantasie; und diese — was eine Hauptsache war — wurde noch überdies beflügelt durch eine innige erwiederte Liebe zu seiner nachmaligen Gattin; eine Liebe, welche durch die Hindernisse, die ihr von Seiten der Familie seiner Geliebten gelegt wurden, für Mozarten desto mehr Interesse bekam. Wie hätte auch eine so angesehene Familie ihre Tochter mit einem jungen, meistens reisenden, leichtgesinneten, amtlosen Künstler vereinigt wünschen sollen? Dafs diese Ideen noch zugleich Mozarts Ehrgeiz gewaltig aufwühlten; ihn vermochten hier mit aller Anstrengung zu arbeiten, sich Namen zu machen, und dadurch sein liebes Mädchen zu gewinnen, oder sich an denen, welche ihn zu gering geschäzt hatten, zu rächen — das siehet man von selbst. Dafs ein Künstler, wenn er auch noch lange kein Mozart wäre, unter diesen Verhältnissen etwas ausgezeichnetes liefern würde; dafs Mozart ein Werk, welches unter solchen Auspicien gebohren wurde, auch wenn es nicht den hohen Werth hätte, den es hat — vorzüglich lieb haben mufste, das siehet man eben so leicht von selbst. Diese seine Vorliebe für dieses sein Kind beweiset er auch dadurch, dafs er mehrere Hauptideen desselben zur Grundlage — beynahe zu noch mehr als das — bey einigen seiner besten spätern Arbeiten machte. Man vergleiche, um dies einzusehen, z. B. mit der Overtura des Idomeneo die Overtura der Clemenza di T., mit der unvergleichlichen Scene: Volgi intorno lo sguardo, o sire, im Idomeneo, das gleichfalls ganz vortreffliche Finale des ersten Akts der Clemenza di T., die rührende

Arie des ersten: Se il padre perdei — mit der Arie: dies Bildnis ist bezaubernd schon, und dem Andante der Arie: Zum Leiden bin ich auserkohren, in der Zauberflote; den Marsch im dritten Akt des Idomeneo, mit dem zu Anfange des zweyten Akts der Zauberflöte u. s. w. Man hat ihm das zum Vorwurf gemacht; ich glaube, mit Unrecht. Mozart konnte diese seine frubere Arbeit mit Recht also benutzen, nicht nur weil sie so vortrefflich, sondern auch weil sie, so lange er lebte, wie ein vergrabener Schatz verborgen lag.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

---

1) *Einige Lieder, verfafst von Ihrer Durchl., der regierenden Frau Furstin von Neuwied, mit Melodieen von Friedrich Fleischmann;*

2) *Oden und Lieder fur das Klavier, von Johann Friedrich Christmann;*

3) *Zwolf Lieder mit Begleitung des Klaviers, komponiert von Eidenbenz.*

Dies sind die drey neuesten Liedersammlungen, welche uns bis jezt bekannt worden sind. Sie sind sämmtlich bey Breitkopf und Hartel in Leipzig gedruckt.

No. 1. hat den Vorzug neuer, und — so viel uns bekannt — hier zum erstenmale abgedruckter Gedichte einer geistreichen Furstin. Ueber den Werth dieser Poesien ausführlich zu seyn, ist hier der Ort nicht: indefs wird Jedermann einsehen, dafs, wenn sie sich von der einen Seite durch innige, bestimmte Empfindung zur Komposition sehr eignen, sie doch von der andern Seite ihre würdige Behandlung dem Komponisten — zuweilen durch lange Perioden, öfter durch eingeschobene Sätze, noch öfter durch unbequeme Einschnitte — ziemlich erschweren. Man vergl. z. B. gleich die zwey ersten Verse des ersten Gedichts, oder Seite 13, Vers 4 u. s. w. Herr Fl. hat durchaus den Hauptton, die Grundempfindung jedes Liedes richtig gefafst, rein nachempfunden, glücklich dargestellt. Um aber dem Verfasser zu zeigen, dafs wir seine Melodieen mit Aufmerksamkeit durchgegangen sind, theilen wir ihm einige Bedenklichkeiten mit. Im ersten Liede ist die Wiederholung der lezten Zeile gut, weil die Worte derselben in jedem Verse sehr bedeutend sind: aber die Wiederholung der vierten Zeile ist es nicht — nicht nur, weil des Wiederholens dadurch fast zu viel wird, sondern vornehmlich, weil im zweyten Verse die Worte:

Ihr Laut klagt ihrem Gram nicht nach —
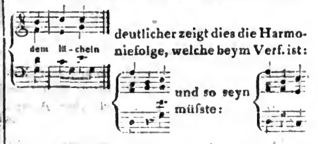
welche schon, dem Sinne nach, Wiederholung der vorhergegangenen Zeile sind, noch einmal wiederholt werden; indefs die unmittelbar folgende weit stärkere Zeile:

Auf ewig starben ihre Töne —

ganz unwiederholt bleibt. In dem allerliebsten zweyten Liede sollte das eingeschobene „sprich" im dritten Takte, wohl auch in der Kompos. mehr — eingeschoben klingen. Die folgende Romanze sollte durchkomponiert seyn, wenigstens sollten einige Verse andere Melodieen haben. Wie flach und nichts sagend mufste eine Melodie seyn, welche zugleich fur Verse, wie 2, 15, und dann wieder, wie 8, 13, 17, passend wäre? — Im Liede S. 12 ist doch im C dur Akkord des zehnten Takts der Haupteinschnitt, obschon der Komp. sich bemuhet zu haben scheint, ihn wenigstens zweydeutig zu machen: offenbar sollte dieser Einschnitt aber erst im zwölften Takte seyn — weniger des ersten, aber durchaus aller folgenden Verse wegen. Auch ist die Dehnung der Sylbe „tuch" (Leichentuch) in diesem Liede etwas unangenehm. Das Wiegenlied S. 14 ist vortrefflich in Dichtung (das Obenbemerkte abgerechnet) und Komposition: nur sollte die Frage nach „Schmerz" — stärker bezeichnet seyn. Wir wiederholen, dafs wir diese Bedenklichkeiten mehr anfuhren, dem Verf. unsere Achtung zu beweisen, als den Werth seiner Arbeit im geringsten herabzusetzen. Was könnte ihm an allgemeinem Lobe gelegen seyn? — Uebrigens findet man auch zwey Kompositionen für die französische Guitarre in dieser Sammlung.

Der Komponist der zweyten Nummer scheint das Leichte, Muntere, Naive, Komische mehr zu lieben, als das Tiefgefühlte. Seine Texte sind aus verschiednen Dichtern gewählt und meistens noch nicht komponiert. Die Melodie S. 1 ist wirklich so naiv, als der Text. Das Chor im Gesellschaftsliede S. 14 macht sich, wiklich im Chor gesungen, so drollig, als es soll. Noch komischer ist der herzbrechende choralmäfsige Schlufs des Liedes S. 18, zu den Worten: „Was fängt man an" — und vornehmlich der charakteristische, rostige und verlegne Schulmeister-Firlefanz nach der Fermate im dritten Takt, von hinten gezählt. Das Leyerlied S. 16 ist so brav, als der Text von Gleim. Auch das L. S. 19 ist allerliebst. Gehörigen Anstand und Würde hat die Mel. zu Funks Gesang an die Freundschaft, S. 26. Dagegen verlangt der Rundgesang S. 2 für seine Bestimmung doch wohl einen zu weiten Umfang der Stimmen. Auch wird die Melodie auf Schillers so oft komponierte Ode an die Freude S. 6 die bekannte brave von Hurka schwerlich verdrängen. Wir hoffen, dafs uns dieser Verf. in Zukunft noch gar manches Vergnügen, vornehmlich durch seine muntere Laune, machen werde.

Der Komponist der dritten Nummer hat Hrn. Christmanns Geist nicht. Seine Melodieen sind ziemlich gefällig, aber gemein, ausgesungen. Seine Harmonie noch mehr. Das Trostlied S. 10 hat nach der zweyten Zeile des Textes (Takt 9) einen sehr üblen Schlufs, der im fünften und siebenten Verse noch unangenehmer und den Sinn entstellender ist. Zierrathen, wie in der Singstimme S. 10, Takt 6, S. 22, u. s. w. sollten doch endlich nicht mehr geschrieben werden, da sie gebildeten Liebhabern mit Recht längst widerlich geworden sind. Das Lied S. 6 ist im Ernst wehmüthig genommen, und verliert dadurch seine schelmische Wirkung. Das Vossische Spinnerlied S. 20 ist vielleicht noch am besten gerathen; dagegen kann das Lied S. 26 — selbst dem Verf. unmöglich gefallen. Im Rundgesange S. 18 sollte kein Cis, Takt 15, stehen. Es kömmt zwar hier nur im Durchgange vor: ist aber, des so eben gehörten C dur Akkords wegen, dennoch hart. Auch hätte in demselben Gesange Takt 17, auf den Schlufs in D moll, nicht gleich im folgenden Takt der $\frac{6}{4}$ Akkord über G eintreten sollen. Sollte er ja stehen, so müfste er behutsamer angebracht, und, um die Härte zu decken, wenigstens unter der Terz $\frac{h}{g}$ (Takt 17) im Bafs, statt der Pause $\frac{f}{g}$ stehen. Noch besser würde es also gewesen seyn:



deutlicher zeigt dies die Harmoniefolge, welche beym Verf. ist: und so seyn müfste:

Concert pour la Flûte traversiere, avec accompagn. du grand Orchestre, composé par A. E. Müller. Op. 16. Leipz. Breitkopf u. Härtel. (Pr. 2 Rthl.)

Herr Organist Müller in Leipzig ist bekannt als ein sehr braver Komponist für Klavier und Flöte. Seine Sachen zeichnen sich sämmtlich vor vielen neuesten durch sehr verständige Harmonie und durch vollkommen korrekten Saz aus. Hierzu kommt in diesem, ohne Zweifel dem bey weiten besten Flötenkonzert des Verfassers — noch ein sehr lebhafter Schwung der Ideen, ein fleifsig und brillant gearbeitetes sehr volles Akkompagnement (auch die Trompeten und Pauken sind so benuzt, dafs sie gute Würkung thun), ein sehr melodisches Andante (welche sonst dieser Komponist seltner, als recht ist, zu setzen pflegt) und eine Verschmähung alles kindischen Firlefanzes, mit dem gewöhnlich die neuern Konzertkomponisten ihre Exercitia styli, wie irgendwo diese Konzerte sehr richtig genannt werden — aufstutzen. Das Spiel der Flötenstimme verlangt allerdings einen sehr geschickten und fertigen Spieler, hat aber nicht die übertrieben langen (gewöhnlich ausgedehnten) und die Lunge fast zersprengenden unabgesezten Passagien und Figuren manches, übrigens dem Geiste nach, sehr gemeinen Hoff-

meisterschen Flötenkonzerts. Jeder Virtuos, der es gut zu spielen verstehet, kann damit glänzen, sowohl vor einem mehr, als vor einem weniger gebildeten Publikum. Um sonst gewöhnliche Verwechselungen zu vermeiden, setzen wir den Anfang des Konzerts her — was wir überall, wo solche Verwechslung leicht möglich ist, thun wollen.

Allegro.

F . . . :

1. *Douze Variations pour le Pianoforte composées et dediées à Mademoiselle Catherine Bauer par Sterkel, Oeuvr. 25.* Offenbach chez André. (1 Fl. 15 Xr.)

Der Lehrer setzt diese Variationen für die Schülerin, und widmet sie ihr. Sie vergilt dies eben so schmeichelhaft, als würdig, durch:

2. *Douze Variations pour le Pianoforte composées à l'age de treize ans, par Catherine Bauer, Elev. de Mr. Sterkel.* Ebendaselbst. (45 Xr.)

Das Thema der Variationen des Lehrers ist in Viervierteltakt gesezt, und ist, wegen der häufigen Schlufsfälle in die Tonika und der zu grofsen Einförmigkeit der Figuren, nicht eben geeignet gut variirt zu werden. So kommt allein der Saz

mf

wenn das Thema, so wie es stehet, mit den Reprisen gespielt wird — zehnmal; sage: zehnmal, darin vor. Herr St. hat nun aus diesem Thema und über dasselbe gemacht, was sich daraus und darüber machen liefs: doch konnte dies eben nicht viel seyn. Indessen werden Klavierspieler, welche nur einen leichten fliessenden Gesang und Etwas hier und da ziemlich Glänzendes, ohne grosse Schwierigkeiten, lieben, einen nicht unangenehmen Genufs finden und das Werkchen nicht ohne Zufriedenheit aus den Händen legen. Herrn St. müssen wir aber bitten, ein andermal ein schicklicheres Thema zu wählen, woran er sein gewifs schäzbares Talent besser anwenden und zeigen kann. Weit verdienter hat er sich gemacht, durch die Ausbildung der jungen Komponistin, Demoiselle Bauer, welche durch diese ihre erste öffentlich erscheinende, oben mit 2 bezeichnete Arbeit, kaum zu verkennende Beweise von Genie, Geschmack und Geschicklichkeit ablegt. Das Thema ihrer Variationen ist ein bekannter ganz artiger Walzer: die Bearbeitung angenehm, genau, brav und gar nicht oberflächlich. Besonders gefiel dem Rec. die neunte Var., wo das Thema im Bafs liegt und mit der rechten Hand in ganz ungezwungenen synkopierten Noten recht lieblich begleitet wird; — sodann die zwölfte, und der Schlufs, (Coda) bey welchen man fast in Versuchung kommen könnte, die Hand des Lehrmeisters zu vermuthen, so viel Plan, Einheit, Regelmäfsigkeit, Verbindung, ernsthafte und doch ganz unerzwungene Arbeit ist darin. Wir danken also der dreyzehnjahrigen Verfasserin recht herzlich für dies Werkchen, das sie auch im dreysigsten Jahre mit Ehren hätte bekannt machen können, und wünschen, dafs Herr Sterkel mehrere solche Schülerinnen, zu seiner und des Publikums Freude ziehen möge.

K * * *.

Nachrichten.

Nachricht von dem verstorbenen Mr. Henry Carey, dem Verfasser des Textes und der Musik, von: „God save great George our King."

Eine lange Zeit blieb der Verfasser des Textes und der Musik jenes feyerlichen und rührenden Volksliedes unbekannt. Vielleicht kam dies daher, dafs Mr. Carey plötzlich mit Tode abgieng, oder, dafs sein Sohn, der gegenwärtig noch lebende berühmte George Savile Carey, damals noch ein Kind war. Doch dem sey wie ihm wolle; genug, die folgenden Nachrichten verbürgt der sehr achtungswerthe ehrwürdige Mr. John Smith, welcher jezt in Bath lebt, und viele Jahre lang Händels Freund und Gehülfe war. Dieser Zeuge erzählt, es sey Mr.

Carey mit dem Text und der Musik des obgedachten Volksliedes einst zu ihm gekommen, und habe ihn ersucht, die Bafsstimme zu verbessern, welche nach Smiths gegen ihn geäufsertem Urtheile nicht passend sey. Auf Mr. Carey's Bitte schrieb Smith nun eine andere von einer correkteren Harmonie nieder. Nach eben dieser Quelle war es Carey's Plan, es sollte dieses Lied, ein Stück einer Geburtstags-Ode ausmachen. Carey war ein Mann von einem sehr lebhaften Temperament, und ein grofser Philantrop. Nie war er vergnügter, als wenn er eine traurige Gesellschaft froh und lustig machen konnte. Von jeher war er ein warmer Freund und Liebhaber seines Vaterlandes, und daher athmet eine inbrünstige Zuneigung für selbiges auch in allen seinen Produkten.

Carey war ein unehelicher Sohn von George Savile, Markis von Halifax, welcher die Ehre hatte, König Wilhelm dem Dritten die Krone anzutragen. Daher kam es denn auch, dafs C. von einem Zweige der Halifaxischen Familie bis zu seinem Tode ein nicht unbeträchtlich Jahrgeld erhielt. Es waren besondere Gründe, warum er nicht selbst den Namen Savile führte; allein er legte ihn in der Taufe allen seinen Kindern männlichen Geschlechts bey.

Von dem Fond, der für alt gewordene und heruntergekommene Musiker, so wie für ihre Frauen und Kinder errichtet wurde, war C. der Haupturheber. Die zu diesem Ende zusammengetretene Gesellschaft versammelte sich bey ihrer ersten Errichtung im Türkenkopf, eine ehemals sehr berühmte Schenke in Gerardstreet, Soho.

In dem grofsen Spanischen Kriege lieferte C. das populäre Interludium: „Nancy or the parting Lovers. Dies Stück, welches durch das Triumvirat von Liebe, Krieg und Königstreue noch verstärkt wurde, machte in der Brust braver Seeleute und tapferer Soldaten um diese Zeit eine Art von Enthusiasm rege, und man hat es öfters bey ähnlichen Gelegenheiten, als eine nothwendige Erholung und politische Anspornung bis auf den heutigen Tag gegeben. Mr. Thomas Hull nahm es einige Jahre nachher unter dem Namen: „True Blue" auf dem Theater zu Coventgarden auf. Text und Musik waren, wie man eingestand, sowohl einfach als auch natürlich. Seine sehr bewunderte Ballade: „Sally in our Alley," behauptet noch immer ihre Reize, und wird in dem jetzigen modischen Zeitalter sehr bewundert.

Alle Bewunderer von Wiz und Genie werden sich mit Vergnügen und Bewunderung erinnern an sein: „Chronon hotonthologos" — „Pragon of Wantley" — „Honest Yorkshire Man" und Contrivances. Besonders wird aber Carey's: „God save great George our King" das Andenken des Verfassers verewigen, und mufs seine Nachkommen der Notiz aller Engländer von ächten gefühlvollen Herzen empfehlen.

Auszug eines Briefes aus Wien.

— Sie wissen, wie sehr ich mich von jeher für alles interessirt habe, was wahre Musik ist, und besonders was den Gesang, vornehmlich den Kirchengesang betrifft. Ihre Aufforderung mufste mir also sehr angenehm seyn, da Sie mich gerade um Dinge befragen, die mich in der Musikwelt am meisten interessiren. Ich wollte, ich könnte Ihnen viel Angenehmes schreiben. Aber es ist traurig, wie schlecht ich fast in allen deutschen Städten, durch die mich bisher mein Weg geführt hat, die Singchöre bestellt gefunden habe, und glauben Sie ja nicht, dafs es bey uns besser damit stehe. Ueberhaupt kann ich Ihre Meynung von dem Geschmack und der Musikliebe dieser Kaiserstadt (die Sache im Ganzen betrachtet) nicht tief genug herabstimmen. Man hört freylich hier viel, sehr viel Musik, aber es ist gleichviel, was für welche, Musik zu haben gehört eben so unter die Gehörigkeiten des feinen Lebens, als Vormittags Chokolade zu trinken: und eines interessiert die Geniefsenden gerade so wenig, als das andere, Einzelne Ausnahmen werden Sie, ohne mein Erinnern, sich hinzudenken. Daher fragt auch kein Mensch mehr: ist die Komposition gut? sondern nur: ist sie neu? Fragen Sie eine Men-

ge unsrer eleganten Beschützer der Künste und sogenannter Musikkenner oder doch Musikfreunde, z. B. nach dem alten würdigen Albrechtsberger: keiner weiss dessen Existenz! Selbst der grosse Joseph Haydn wird an keinem beträchtlichen Orte Deutschlands, Englands und Frankreichs weniger gekannt, als hier, an seinem Wohnorte. Von Mozart wird schon längst, die Zauberflöte etwa ausgenommen, nicht eine einzige Oper aufgeführt. Doch ich komme zurück zu Ihrer Hauptfrage, und berichte Ihnen über jene Punkte zu anderer Zeit mehr. Also — die Singchöre habe ich überall schlecht bestellt gefunden, und ich bedauere den Raum, den einzelne Schilderungen einnehmen würden. Statt dessen erlauben Sie mir, Ihnen einige andere Gedanken hierüber mitzutheilen. In Italien soll es wenigstens eben so schlimm um die Singchöre stehen, und nur die Zöglinge der neuen pariser öffentlichen musikalischen Anstalten sollen sich mehr auszeichnen. Woher jener Uebelstand bey uns kömmt, weiss ich nicht. Haben die jetzigen Kantoren, Kapellmeister und Musikdirektoren nicht Kenntnis, oder nicht Wärme und Thätigkeit genug für diese gute Sache, seit die alte Bachische Schule unter ihnen ausgestorben ist; ist es ihnen in ihren Chören nur immer um einige erträgliche Solosänger, nicht um gute Chöre zu thun; hat die immer gemeiner werdende Frivolität der neuesten Kompositionen, die für die Kirche nicht ausgenommen — diese Folge hervorgebracht, oder was für andere Verhältnisse sind Schuld daran — ich weiss es nicht und mags nicht entscheiden: aber sollten nicht die wenigen Männer, welche noch auf gute Singchöre halten, für Emporbringung derselben sich vereinigen? sollten sie nicht wenigstens dahin zu bringen seyn, dass sie ihren schwächern oder bequemern Kollegen eine Anweisung gäben, wie den Singchören aufzuhelfen sey, oder zum allerwenigsten eine aufrichtige Erzählung und Schilderung, wodurch sie ihre guten Chöre zu dem, was sie sind, erhoben, oder in dem, was sie waren, erhalten haben? Wie verdient könnte sich hierum der würdige Fasch in Berlin machen, wenn er auch nur seine Erfahrungen bey Gelegenheit der Bildung seiner bekannten trefflichen Singanstalt — bekannt machen wollte! Und — Sie leben ja mit dem Vater Hiller, diesem um mehrere Zweige der Tonkunst so verdienten Manne, dessen Chor bey weitem unter die besten gehört, welche mir vorgekommen sind — an einem Orte: sollte dieser thätige Alte sich nicht auch dies Verdienst noch erwerben wollen? Vielleicht verständen sich die beyden wackern Alten dazu, Ihrer Zeitung — wo nicht eine ausführliche Anweisung zur Bildung guter Singchöre, doch wenigstens jene gewünschte Schilderung von den ihrigen und deren Bildung und Aufrechthaltung mitzutheilen — — — Hillers schäzbares Choralbuch ist, ausser Sachsen, wenig bekannt und wird folglich wenig oder gar nicht benuzt. Eine Hauptursache davon ist gewiss der Uebelstand, dass unsere die Literatur jezt beherrschenden Journale von dergleichen Werken fast gar keine Notiz nehmen. *C.* —

Auszug eines Briefes aus Hamburg.

Auf unserm französischen Theater wird seit kurzem eine ganz allerliebste kleine Oper in einem Akte: *Le prisonnier ou la ressemblance* mit dem allgemeinsten Beyfalle gegeben; die Musik ist von dem Citoyen Domenico della Maria und in der Manier der *Cosa rara* und des *Arbore di Diana*, aber in Hinsicht des niedlichen feinen Accompagnements diesen weit vorzuziehen.

Sollten Sie selbst diese Oper noch nicht kennen, so bin ich überzeugt, dass Ihnen ihre Bekanntschaft gewiss sehr viel Vergnügen gewähren wird.

Mir ist sie, ob sie gleich keinen grossen Künstlerwerth hat, ihres äusserst leichten und fliessenden Ganges wegen eine der allerliebsten.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten October — N°. 5. — 1798.

Biographische Nachrichten.

An die Herausgeber der allg. musikalischen Zeitung.

Die neuern Annalen der Tonkunst haben uns unter andern mit manchen an sich nicht unwichtigen Nachrichten von blinden Tonkünstlern bekannt gemacht, welche das Publikum nie ohne einiges Interesse, gröfstentheils aber mit blinder Bewunderung gelesen hat; und hatte man Gelegenheit, einen solchen selbst spielen zu hören: so erreichte dieselbe durch das geheime Gefühl des Mitleidens, das sich unwillkührlich unserer bemächtiget, einen um so höheren Grad. Wenn man aber die erlangte Kunstfertigkeit solcher Personen bey dem Lichte einer unbefangenen Vernunft betrachtet und zugleich erwägen will, dafs dasjenige, was unser Erstaunen so sehr rege macht, gröfstentheils nur Sache des Gedächtnisses, der Uebung und des Unterrichts ist, dafs z. B. auch ein mittelmässig geübter Klavierspieler das Auge bey seinem Vortrage leicht entbehren kann, und das Erinnerungsvermögen nicht einmal einer aufserordentlichen Anstrengung bedarf, um mit einigen Concerten oder andern Compositionen auf dem Concertsaale figuriren zu können: so sieht man leicht, dafs es im Grunde blos das Seltene der Sache, oder Reiz der Neuheit ist, der uns einige Augenblicke eine Bewunderung abnöthiget, die nach dem Verhältnisse dessen, was der Italiener eigentlich Virtù nennt, der Künstler mit gesunden Augen in eben demselben Grade verdient, als derjenige, den die Natur ihrer beraubt hat. Mufs sich nicht jener eben so wie dieser durch gleiche Schwierigkeiten hindurch arbeiten, bis er sich jenen leichten Mechanism zu eigen macht, ohne den kein Künstler sich über das Mittelmäfsige erheben kann, und der ihm jeden Blick auf sein Instrument ganz entbehrlich macht, und müssen nicht beide auf ihrer Bahn einerley Stufen durchwandern, um die Talente ihrer Kunst auszubilden? Erwägt man noch überdies, dafs ein Blinder keine Gegenstände beobachten kann, die ihn zerstreuen könnten, und dafs er jede Kraft seiner Seele auf sein Lieblingsstudium eher zu fixiren im Stande ist, als jeder andere, den oft im eigentlichen Verstande die Fliege an der Wand störet: so dürfte wohl die Bewunderung, welche wir diesen Künstlern zollen, um vieles vermindert werden.

Um das Wahre in diesen Prämissen desto fühlbarer zu machen, so erlauben Sie mir, dafs ich Sie mit einem Künstler von einer andern Art bekannt mache, der auch blind ist, und der in einem so höheren Grade Ihre Bewunderung verdienen wird, indem dieser Glücklich-Unglückliche ohne alle fremde Anweisung das, was er ist, blos durch sich selbst, mithin der Schöpfer seiner eigenen Kunst geworden ist.

Sein Name ist: Carl Heinrich Kaeferlen. Er wurde im May 1768 zu Waiblingen in einem Wirtembergischen Landstädtchen gebohren, woselbst sein Vater Müller war. Die Natur hatte ihn zwar keine von den gewöhnlichen körperlichen Vorzügen versagt, aber Kaeferlen genofs dies Glück kaum bis an den vierzehenten Tag nach seiner Geburt, in welcher Zeit er die Gelbsucht bekam. Wahrscheinlich behandelte man den kleinen Patienten mit einiger Nachlässigkeit: denn seine Wiedergenesung erfolgte zwar, aber mit dem Verluste seines rechten Auges.

Ohne weitere nachtheilige Zwischenfälle genofs er nun bis in sein viertes Jahr alle Freuden

seines jugendlichen Alters, wo ihm am Pfingstfeste 1772 der Zufall in die Gesellschaft einiger muntern Knaben führte, unter welchen sich einer mit dem Blasrohre belustigte. Mehr aus Leichtsinn, als aus vorsetzlicher Bosheit zielte dieser nach jenem, da er gerade einen Bolz mit einem sehr spitzigen Stachel in seinem Blasrohre hatte. Kaeferlen als ein Kind nicht ahndend, welche Folgen die Unvorsichtigkeit seines Gespielen für ihn haben könnte, suchte der Gefahr nicht auszuweichen, jener schofs und der Bolz fuhr dem Knaben in sein linkes Auge.

Stockblind brachte man ihn also in sein älterliches Haus zurück und an Wiederherstellung des beschädigten Theils war so wenig zu denken, dafs man vielmehr alles aufbieten mufste, um seine übrige geschwächte Gesundheit vor gröfserer Gefahr zu schützen. Nachdem er nun jene wieder erlangt hatte, bemerkte er, dafs er in seinem rechten Auge doch noch einen Schein hatte, so dafs er Farben und andere Gegenstände ziemlich unterscheiden konnte. Aufgemuntert durch diesen schwachen Funken von Hoffnung, das geschwächte Auge wiederum ganz herzustellen, entschlossen sich seine Aeltern, den Wirtembergischen Leibmedicus Reichenbach, einen damals berühmten Augenarzt, um Rath zu fragen, der auch zur grofsen Freude des kleinen Patienten und seiner Aeltern sich anheischig machte, die Operation mit wahrscheinlich glücklichem Erfolge zu übernehmen. Aber der Tag, welchem der blinde Knabe mit so vieler Freude und Sehnsucht entgegen sahe, ward für ihn der traurigste seines Lebens. Die Operation mifsglückte und Kaeferlen verlor nun den letzten kleinen Ueberrest seines Gesichts für die ganze Zukunft seines Lebens.

Er hatte nun sein zwölftes Jahr erreicht und kam mit den Seinigen im Jahre 1780 nach Hoheneck, einem kleinen Dorfe am Neckarstrome, das eine halbe Stunde von Ludwigsburg entfernt ist, wo sein Vater ein gröfseres Mühlwerk erkauft hatte. Müde, sein Leben fernerhin in düsterer Melancholie und in Unthätigkeit zuzubringen, war nun Kaeferlen mit Ernst auf Beschäftigung und Zerstreuung bedacht. Er fieng an, verschiedene rauhe Geräthschaften für die Oeconomie seines Vaters in Holz zu schnitzen, und da seine ersten Versuche Beyfall fanden: so verfertigte er sich selbst kurze Zeit nachher einen Drehstuhl, und versahe nun bald die Dorfjugend in Hoheneck und in den umliegenden Flecken mit selbstgedrehten Kegelspielen, und seine Mutter und Schwestern mit Spinnrädern, Garnhaspeln und andern dergleichen Arbeiten.

Er wollte nun seine erworbene mechanische Fertigkeit noch mehr erweitern und seine Arbeiten in's Grofsere treiben, daher er sich einen andern zu diesem Endzweck dienlicheren Drehstuhl verfertigte. Hier nun zeigte sich zum erstenmale sein vorzügliches Genie zur Mechanik in einem merklichen Grade, indem er denselben, ungeachtet sein Arbeitszimmer über 20 Rheinländische Fufs hoher stand als die Mühle, dennoch mit dem Raderwerk derselben vermittelst eines Seiles in eine so geschickte Verbindung zu bringen wufste, dafs er nicht nur leichter und schneller arbeiten, sondern selbst auch seinen Drehstuhl jeden Augenblick, wann er wollte, zum Stillstand bringen konnte. Er verfertigte nun auch Schneidzeuge, die er selbst an die Drechsler seiner Nachbarschaft mit Vortheil absetzte.

Seine Aeltern besafsen einen Gemüfsgarten, der zwar nahe bey der Mühle war, aber wegen seiner übrigen Lage in trockenen Sommertagen das Begiefsen sehr beschwerlich machte. Auch hier zeigte der blinde Jüngling sein erfindungsreiches Genie, indem er, der in seinem Leben nichts von Hydraulik gehört hatte, in kurzer Zeit und mit geringem Aufwande eine Wasserkunst zu Stande brachte, die von einem Mahlgange das Wasser über 30 Schuhe hoch in den Garten führte, und die Aufmerksamkeit aller Kunstverständigen auf sich zog.

Nun erweiterte er seine Werkstätte, versahe sich mit einer Hobelbank und mit allen Werkzeugen, die ein Tischler nöthig hat, und fieng an, Kästen in die Mühle seines Vaters, Putzmühlen in seine Scheune zu machen, und errichtete eine Maschine, die durch einen Drath

in Bewegung gebracht werden konnte und durch welche von einem Mahlgange 60 Schuhe hoch auf einer Dachkammer der Staub von den Spreuern geschieden werden konnte.

Man setzte nun in seine Geschicklichkeit ein so allgemeines Vertrauen, dafs seine Mitbürger ihn beynahe jeder Arbeit fähig hielten. Der Schmidt seines Dorfes ersuchte ihn um die Verfertigung eines neuen grofsen Blasbalges, und Kaeferlen brachte einen zu Stande, der sich durch Güte und Dauer vor andern sehr auszeichnete. Diefs gab dann Veranlassung, dass man demselben auch die Reparirung der Blasbälge in der Orgel der Hohenecker Kirche übertrug, und hier fängt sich diejenige Periode seines Lebens an, die näheres Interesse für die Freunde der Tonkunst hat.

Dieses unbedeutende Geschäft, und vielleicht auch eine gewisse Ehrbegierde, noch von einer andern Seite zu glänzen, erregten in ihm die Neigung, sich auch auf die Musik zu legen und vorzüglich das Klavier spielen zu lernen. Auf den ersten Antrag, den er seinem Vater davon gemacht hatte, schaffte ihm dieser sogleich ein einfaches Klavichord zur Hand, und der Schulmeister des Orts gab ihm Unterricht. Hatte sich nun vorher dieser merkwürdige junge Mensch in seinen Erholungsstunden damit amüsirt, dass er in einem leichten Kahne auf dem Neckar fuhr, Aalfange anlegte und durch seine Geschicklichkeit in der Fischerey die ländliche Tafel seiner Aeltern mit manchen Hechten und Karpfen versorgte, so fand er nun an seinem Klavier die angenehmste Unterhaltung, und in vier Monaten — denn nur so lange genofs er den Unterricht seines Lehrers — brachte er es so weit, dafs er einige Choralmelodien hatte spielen lernen.

In diesem Zeitpunkte kam er einsmal nach Ludwigsburg in den Gasthof zur Rose, wo er Jemand auf einem Pantalon spielen hörte. Kaeferlen, der in seinem Leben noch kein solches Instrument gehört hatte, gerieth beynahe in Entzückung darüber. Er bat, dafs man ihm doch die Mechanik desselben auseinander legen sollte. Man gewährte ihm seinen Wunsch und er machte sich nun mit der Struktur aller Theile durch das Gefuhl so genau bekannt, dafs er mit dem kühnen Gedanken, auch ein solches Instrument zu verfertigen, wieder nach Hause zurückkehrte. Er machte sich rasch an die Ausführung seines Vorhabens, überwand durch sein sinnreiches Genie manche Schwierigkeit, und brachte ohne alle fremde Beyhülfe im Jahre 1790 den ersten Pantalon glücklich zu Stande.

Man stelle sich nun das Entzücken dieses Menschen vor, das ihm der gute Erfolg seines Fleifses gewährte, den heimlichen Triumph über diejenigen, die denselben bezweifeln und ihm daher dieses Unternehmen abrathen wollten, man denke sich, wie geschmeichelt er sich durch den Beyfall des Schulmeisters und durch das blinde Erstaunen der Bauern im Orte mag gefühlt haben, und man wird sich im voraus vorstellen können, dafs er es nicht bey diesem Versuche hatte bewenden lassen.

Bald machte er wieder einen Gang nach Ludwigsburg, um in die Bekanntschaft mit dem Hrn. Uhrmacher Aach zu kommen, der einen Tangenten-Flügel besafs, wie solche vor einigen Jahren noch von Herrn Spath und Schmal in Regensburg verfertiget wurden. Die Wirkung dieses Instruments gefiel ihm aufserordentlich wohl, er liefs sich dasselbe ebenfalls zergliedern, fieng an, die Verhältnisse aller Theile auszumessen und bey solchen, wo ihm dieses unmöglich war, wie z. B. bey der innern Einrichtung des Resonanzbodens, half er sich durch eigene Abstractionen. Nun gieng er nach Hause, verkaufte seinen Pantalon und verfertigte in kurzer Zeit zwey Tangenten-Flügel, die er an Liebhaber wieder absetzte.

Kaeferlen ist selbst zu bescheiden, um auf seine ersten Arbeiten einen besondern Werth zu legen. Wirklich waren sie auch unter dem Mittelmäfsigen. Wenn man aber indessen nur das Aeussere derselben betrachtete und sahe, mit welcher Sorgfalt — ich möchte eher sagen, Delicatesse — er die verschiedenen Holzarten zur Furnierung der Körper auswählte und in welcher schönen Symmetrie er sie zusammensetzte.

so mufste man es beynahe unglaublich finden, dafs dies Arbeit eines Blinden wäre.

Die Begierde, in dieser mechanischen Kunst es immer zu gröfserer Vollkommenheit zu bringen, und das Gerücht, von der Vortrefflichkeit der Steinschen Fortepiano's, welches sich bis in die staubigten Ecken seiner Mühle verbreitete, erzeugte auch noch den Wunsch in seiner Seele, ein solches Instrument zu hören und zu untersuchen. Er fand bald Gelegenheit, in dem Hause des Herrn Obristlieutenants Bilfinger in Ludwigsburg denselben zu befriedigen. Alles übertraf hier seine Erwartung, und wahrscheinlich hatte Stein in seinem Leben keinen so enthusiasmirten Panegyriker, als es Kaeferlen noch bis izt ist: denn hier bemerkte er gleichsam das Non plus ultra der musikalischen Mechanik, hier ein Ebenmaas und ein Verhältnifs aller Theile zum Ganzen, wovon er sich vorhin noch keinen Begriff machen konnte, und hier eine Fülle des Tons, die ihn ganz bezauberte. Wie einer, der einen glücklichen Fund gethan hatte, so voll Wonnegefühl trat er nun seine Heimreise wieder an, mit dem festen Vorsatze, nur die Steinschen Fortepiano's künftig zu Mustern seiner eigenen Arbeit in diesem Fache zu nehmen. Er erfand sich nun ganz neue Instrumente zu seinen Ausmessungen, und trug nicht nur die Proportion der Tastatur, sondern auch der geringsten Theile auf seine eigene Arbeit über, mit einem Worte, er liefs sich keine Mühe dauern, und durch keine Schwierigkeiten abschrecken, um seinem grofsen Muster, so viel möglich, nahe zu kommen. Und gewifs er hat es auch mehr erreicht, als mancher andere, der unter dem Namen eines gelehrten Instrumentenmachers bisher in dieses Metier gepfuscht hat.

Gegenwärtig hat er nun das fünfte Fortepiano in der Arbeit. Eines derselben, das im März vorigen Jahres fertig wurde, und an welchem das Corpus mit Mahagoniholz, messingnen Stäben und Hohlkehlen sehr geschmackvoll fournirt war, verkaufte er für 16 Louisd'or.

Nach dem Tode seiner Aeltern, die er schon vor mehreren Jahren verloren hatte, blieb er noch bis in den April 1797 in Hoheneck. Dann schlug er seinen Wohnsiz in Ludwigsburg auf, und heurathete daselbst eine Bürgerstochter, mit welcher er in vergnügter Ehe lebt.

Das, was ich nun bis itzt von diesem Manne, nach der strengsten Wahrheit, Ihnen mitgetheilt habe, dürfte hinreichend seyn, um Sie zu überzeugen, dafs derselbe unter die seltensten Erscheinungen in der Künstlerwelt gehöre. Ich kann aber diese Nachricht unmöglich schliefsen, ohne auch dieses noch zu bemerken, dafs er in Erfindung der Maschinen, durch deren Hülfe er arbeitet, beynahe schöpferisches Genie zeigt. Die importantesten Ausmessungen sind bey ihm das Werk weniger Augenblicke. Seine Sägen hat er so eingerichtet, dafs er mit ihnen unmöglich einen krummen Schnitt thun kann, und so hat er bey andern Werkzeugen gewisse Vortheile angebracht, die ihm alle fremde Unterstützung entbehrlich machen und mit welchen er sicher und geschwind arbeiten kann. Ueberhaupt mufs man diesen Künstler in seiner eigenen Werkstätte beobachten, und man wird staunen über das feine Gefühl dieses Mannes und über die Stärke seines innern Sinnes, wodurch er in dem Zustande gänzlicher Blindheit doch noch manche frohe Stunde des Lebens, Ehre und hinreichenden Unterhalt geniefst.

Christmann.

Recensionen.

Babilons Piramiden. Eine grofse heroisch-komische Oper von Emanuel Schikaneder; in Musik gesetzt der erste Aufzug von Hrn. Johann Gallus, der zweyte Aufzug von Hrn. Peter Winter, Kapellmeister in wirklichen Diensten Sr. Durchlaucht des Churf. v. Bayern, für das Fortepiano übersetzt von Hrn. Johann Henneberg, Kapellmeister des k. k. priv. Theaters auf der Wieden in Wien. Wien, herausgegeben und zum erstenmale aufgeführ in meinem priv. k. k. Theater auf der Wieden, den 23. Oct. 1797. Emanuel Schikaneder.

(253 Seiten schlecht in Zinn geschlagen, Preis: 15 Gulden.)

Babilons Piramiden. Eine grosse heroisch-komische Oper, der erste Aufzug von J. Gallus, der zweyte Aufzug von P. Winter in Musik gesetzt. Im Clavierauszuge. Leipzig, in der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung. (212 Seit. sauber gedrucht, Preis: 4 Thlr. 12 Gr.)

Der neue Geschmack in der Gartenkunst liebt Gebäude, deren rohes gemeines Aeufsere ein ganz anderes Innere verbirgt, als man erwartet. Aufsenseite und Vorhof einer niedrigen bäurischen Hütte fuhrt oft zu einem prächtigen, eleganten Tempel. Ein grofser Heuschober, dessen sich dem Anscheine nach nur das Vieh zu erfreuen haben sollte, birgt zierliche Gemächer voll lieblicher Bilder.

Auf diese angenehme Ueberraschung scheint auch die Composition gegenwärtiger Oper angelegt zu seyn. Man kann sich nichts gemeineres denken, als die Composition des ersten Akts, gegen den der zweyte, voll Würde und Schönheit, eben so stark und angenehm absticht, als nur je prächtige Tempel gegen den bäurischen Vorhof, oder zierliche Gemächer gegen den plumpen Heuschober abgestochen haben können. So wenig man nun gerne zu solcher Aussenseite betrachtend zurückkehrt, wenn man einmal das schöne Innere erblickt hat, so wenig gerne mag sich Rec. auch noch einmal rückkehrend mit dem ersten Akte dieser Oper beschäftigen. Indefs will er doch, um die nothdürftige Gerechtigkeit an dem Componisten zu üben, hier so viel beibringen, dafs die Overtura in C dur aus einem Moderato von 17 Takten besteht, die nicht einmal melodische Einheit und rythmische Richtigkeit haben, und aus einem Allegro von 170 Takten, deren erste 50 Takte in C dur bleiben und nicht weniger als sieben mal in C förmlich schliefsen. Dann kommen 21 Takte in G dur, in denen wieder nicht weniger als funf mal in G geschlossen wird. Dann plumpt die Harmonie mit einmal fürchterlich ins As dur, der Componist bleibt acht Takte in dieser, bereits zum Gemeinplaz gewordnen musikalischen Löwengrube und springt dann eben so geradeswegs wieder ins C dur, worinnen er noch, trotz all der unzähligen Kreuzer und Quadrats, die da zu schauen sind, 89 Takte lang bleibt, während welchen wieder sieben mal in C dur geschlossen wird. Die melodische Zusammensetzung und rythmische Behandlung ist dieser harmonischen Armseligkeit vollkommen angemessen.

Von der recitativen Behandlung dieses Natursängers nur so viel. Er hat gleich den italienischen Improvisatoren beym Hersagen ihrer Verse einige melodische Formen, in die sich die Worte schmiegen müssen. Zu folgendem Schema



müssen sich alle folgenden Verse bequemen:

Der Zukunft Loos mir anzudeuten,
Pitageleus klopf an das Thor,
So soll ich Dir das Schicksal deuten?
Was mit mir künftig wird geschehn.
Die Blätter, die Du willst, sind hier,
Nun löse auch die Zukunft mir.
Das Weib entdeckt die Wahrheit mir.

Eben so natürlich läfst er Frage und Antwort immer auf dieselbe Melodie singen. Dieselbe Folge von Tönen, in welcher Arkandos S. 5 (der 2ten Aufl.) fragt:

Führst Du mich dann in die Hölle?

antwortet sein treuer Freund Pitageleus, gar zu sehr Eine Seele und Eine Kehle:

Nun sind wir an Ort und Stelle.

In denselben Tönen, in denen Timoneus S. 22 singt;

Hier Bruder wohnet meine Schöne

singt ihm auch S. 23 sein Bruder Saleutos:

O Bruder, was ist Dein Begehren?

Zu den parlanten Scenen hat der weise Oeconom auch eine gar interessante Figur: sie verdient hergestellt zu werden:

oder: oder:

Zu dieser bedeutenden Figur werden gleich auf den ersten Seiten nicht weniger als folgende Verse abgesungen. S. 5 viermal hinter einander weg:

Führst Du mich dann in die Hölle?
Nun sind wir an Ort und Stelle.

Dieses wunderbare Feuer
Dieses seltne Abentheuer.

S. 6. Ich will mich an der jungen laben.

S. 8. Bring mir von drei verschiednen Bäumen
Die noch in voller Blüthe keimen.

Beschämt und lebend vor mir stehn.

S. 9. Du strebst nach Reichen und nach Thron,
Du strebst nach Zepter und nach Kron.

Der Leser hat hiebey zugleich einige Pröbchen von der schönen Poesie erhalten; denen ich nur noch zur wohlerlaubten Gemüthsergözzung folgende beyfügen will:

S. 10. Und was wird denn mir geschehn?
Sieh doch in meine Hand hinein.

S. 12. Ich wünsch mir nihil horum
Spectaculum spectaculorum.

S. 17. Hat einer nur Philosophie
So kommt er durch und weifs nicht wie. (!!!)

S. 36. steht ein Muster von Versen zum Duett:

So ein glückliches Paar wie Beide
Ist ein Muster von ehlicher Freude.

Nur darf sich das Weibchen / Männchen nicht mucken,

Das Weibchen / Männchen mufs ducken und schlucken.

Sehr naiv läfst der Dichter den Fragenden die Prophezeyungen der Stuterinn mit ihren eignen Worten wiederholen: der Componist hat ihm die Feinheit abgemerkt und läst beide auch in denselben Tönen singen. Ueberhaupt versteht er sich auf weise Oeconomie.

S. 9. singt Herr Forte zu den Versen:

Du hast mich oft in Schuz genommen
Wenn ich bey meiner Schönen war

ganz auf dieselben Töne, auf welche er einige Takte weiter unten folgende Verse singt:

Ha, das mufs ein Verliebter seyn,
Er bläfst so heifs in Mond hinein.

Wenn ich nach diesen leuchtenden Beyspielen blos sage, dafs die Behandlung von Seiten der Melodie, Harmonie und des Rhytmus eben so erbärmlich ist, und die Melodie, die hie und da angenehm genug klingt, aus armseligen tausendmal gesungenen und abgenutzten Fetzen besteht; so wird man mir es ja wohl aufs Wort glauben, und gerne mit mir zur Betrachtung des so ganz verschiedenen zweyten Akts übergehen. Der Componist wird mir's freilich nicht glauben, für den waren aber auch wohl alle weitern Beweise verloren. Wer so etwas zusammenschreiben und öffentlich vor einem grofsen Publikum ausstellen kann, der ist wohl schwerlich der Belehrung fähig. Macht er mir den Vorwurf, dafs die angeführten Beispiele eben nicht weit in sein Werk hineinreichen, so gesteh' ich ihm gerne, dafs ich eine gute Hälfte davon nicht habe über's Aug' und Herz bringen können; und von der ersten Hälfte gewifs auch noch ein gut Theil weniger angesehen haben würde — denn gewisse Vögel kennt man gleich an ihren Federn — wenn es mich nicht interessirt hätte, zu sehen, wie viel man noch immer einem Publikum bieten dürfe, das selbst einen Gluck, Haydn, Mozart, Salieri und so manche andre vortreffliche Künstler in seinen Mauern hatte und noch hat.

Durch die Introduction des zweyten Akts wird man gleich in eine andre Welt, in die ächt lyrisch-tragische Welt versezt: und das darauf folgende Doppelchor ist mit Wahrheit und Kraft

behandelt. Noch theatralischer — denn bey dem vorigen Chor wäre für den Theatereffekt zu wünschen, dafs die Musik zu den Glückwunschungsworten weniger gedehnt ausgeführt seyn mochte — noch theatralischer und in jeder Rucksicht meisterhaft ist die Scene von 119 bis 132 angelegt und ausgeführt. Declamation, Modulation, Begleitung, Behandlung der Chore, alles ist in Einem grofsen Sinn, und wirkt gemeinschaftlich zu einem kräftigen tragischen Ganzen. Sehr bedeutend und charakteristisch ist auch Melodie und Declamation in der Scene S. 138. Selbst in andern Scenen, wo die feine Critik manches Einzelne zu erinnern findet, ist Gesang und Harmonie doch immer bedeutend und der von der Natur begluckte und von der Kunst gebildete Meister bleibt dem Zuhorer immer gegenwärtig.

Aber auch bey den Arbeiten des Meisters soll die höhere Critik nicht schweigen, weil nur durch dessen Vollendung die Kunst das wird, was sie werden kann. Und so wollen wir Hrn. Winter hier auch auf einige Nachlässigkeiten und Mängel aufmerksam machen, und ihm gerade dadurch die gespannte Aufmerksamkeit beweisen, die seine Arbeit bey uns erzeugt hat.

Oft haben in den Recitativen einzelne unbedeutende kurze Sylben zu hohen Accent; dies kann indessen durch den Vortrag eines verständigen Sängers leicht gemildert werden, ja kann da, wo die hochste Leidenschaft spricht, zuweilen wohl gar dem Ausdruck mehr Kraft geben. Zuweilen ist aber der oratorische Accent ganz vernachlassigt, wie S. 103 bey den Worten:

> Timoneus Macht erliegt
> Und Artandos hat gesiegt.

wo gerade umgekehrt die Stimme im ersten Verse fallen und im zweiten steigen mufste.

Hie und da ist auch die Wahrheit des Ausdrucks der Annehmlichkeit im Gegange aufgeopfert. Wie S. 112 bey den Worten:

> Ohne Mutter, ohne Gatten
> Bin ich Arme ganz allein.

Die Melodie an sich ist allerliebst, aber den Worten nicht angemessen. Man versuche das Gegentheil zu denselben Noten zu singen, und man wird den Ausdruck eben so wahr finden, als die Melodie gefällig ist. Man singe:

> Mit der Mutter, mit dem Gatten
> Will ich gerne ruhig seyn.

Die gröfsten Meister haben diesen Fehler begangen, um dem ausschliefsenden Geschmacke des weichlichen Publikums für angenehme Melodien selbst da zu schmeicheln, wo die Wahrheit des Ausdrucks geradezu darunter litte. Man denke nur an Glucks: Che farò senza Euridice, eine der beliebtesten und an sich betrachtet auch wirklich eine der schönsten lieblichsten Melodieen, der man aber auch eben so wie hier die entgegengeseztesten Worte unterlegen könnte, um den vollkommensten Ausdruck des glucklichen Besitzes zu haben.

S. 167 sind auch die nur gar zu sehr übereinstimmenden Duett-Worte:

> Ragusa. Bringst Du dem Reiche Frieden
> So führ' ich Dich hinein.
> Knabe. Ich bring dem Reiche Frieden,
> Komm führe mich hinein.

unschicklich als gegen einander streitende Worte behandelt. Der zu gedehnten Bearbeitung dieser unrichtigen Worte nicht zu gedenken.

Was die harmonische Behandlung anbelangt, so wünschten wir, dafs die Harmonie oft weniger gesucht und gehäuft seyn mochte. Die Klarheit und Bestimmtheit des Ausdrucks leidet darunter. Hie und da wird die Singparthie dadurch auch fast unsingbar, wie S. 112 gleich im ersten Liniensystem. Auch entsteht durch diese Anhäufung der Modulationen und besonders der dissonirenden Accorde, dafs die vollstimmigen Satze sich alle von dieser Seite zu ähnlich sehen. Dies findet hier besonders bey den Schlüssen statt.

In den zweistimmigen Gesängen finden wir die Sechsten-Gänge zu häufig, wie S. 140. 142. 160.

Noch wünschten wir, dafs Herr W. dem verderbten Geschmack der Zeit nicht so viel nachgäbe, dafs er die vorübergehenden Modefiguren (wie S. 115.) in seinen bleibend-schönen Melodien aufnähme: er kann dafür auch noch leicht die Belohnung erleben, dafs die Sänger über diesen Wortverzierungen, mit deren Aufnahme er sie vielleicht zu befriedigen gedenkt, andre Verzierungen machen, und so den Gang seiner Melodie gänzlich verdunkeln.

Dieses alles sind indefs kleine Flecken, die ein Meister, wie Hr. Winter, leicht wegwischen kann, deren Vermeidung er aber immer sich selbst und der Kunst schuldig ist: denn sicher darf er erwarten, dafs die Kunstwelt und Nachwelt ihn unter die wenigen bleibenden Singecomponisten gegenwärtiger Zeit zählen wird. Wie wird die musikalische Nachwelt dann aber nicht bedauern, dafs Hr. Winter auch zu den nachsichtigen gutwilligen Componisten gehörte, die ihre Kunst an solchen jämmerlichen Worten verschwendeten. Mangel an ästethischer Bildung und feinem Gefühl kann es bey ihm nicht seyn: dazu behandelt er die Empfindung zu wahr und fein.

Ueber die beyden vor uns liegenden Ausgaben dieses Werks — von denen wir uns in dieser Anzeige der Breitkopf- und Härtelschen bey Anführung der Seitenzahlen bedient haben — müssen wir nur noch bemerken, dafs die Wiener Ausgabe ein ungestaltetes weitschichtiges Werk ist, weder vollständige Partitur noch auch leicht übersehbarer Clavierauszug, und dafs die Hrn. B. u. H. von demjenigen Theil des deutschen Musikpublikums, das nicht an den unförmlichen oft unleserlichen Wiener Zinnstich gewöhnt ist, und zusammengedrängtere Clavierauszüge liebt, für diesen saubergedruckten gedrängteren Clavierauszug Dank verdienen. Von Nachdruck ist ja unter Musikhändlern überall nicht die Rede. Nur wäre zu wünschen, dafs der Corrector die häufigen Druckfehler der Wiener Ausgabe noch mehr vermieden hätte, als hie und da geschehen ist. Uebrigens kann die Beschaffenheit und Länge und Kürze der ganz abgedruckten Titel, als ein Zeichen von der Beschaffenheit der beyden Ausgaben dienen.
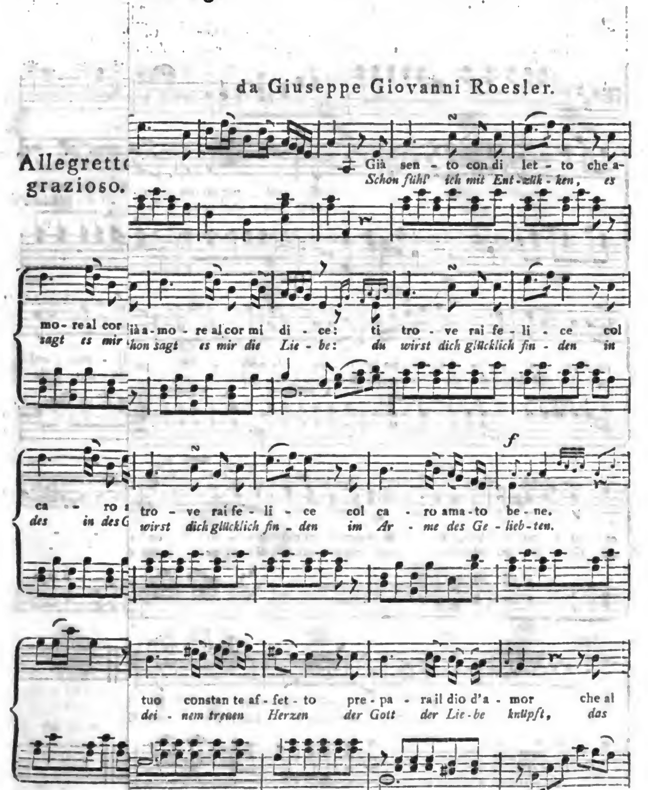
Als Beylage zum fünften Stück geben wir eine kleine Arie aus einer neuen Oper: La forza dell' Amore o sia Teresa e Claudio, in zwey Akten, vom Herrn Musikdirektor Röfsler in Prag. Wir halten es für Pflicht, das Publikum auf diesen Mann, der bis jezt sich mehr zurückgezogen als bekannt gemacht hat, so viel bey uns stehet, aufmerksam zu machen, da dies seine Arbeit, über welche man freylich aus dieser kleinen Arie noch nicht entscheiden kann, die wir aber, so wie mehrere Arbeiten des trefflichen Künstlers, in Manuscript gesehen haben — eine sichere Probe eines schönen Talents, eines schätzenswerthen Fleifses, und eines richtigen Geschmacks ist. Wir behalten es uns vor, zu seiner Zeit mehr über dies treffliche Produkt zu sagen.

d. Redakt.

(Hierbey die Beylage No. III.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

;eitung.


da Giuseppe Giovanni Roesler.
Allegrett
grazioso.
Già sen - to con di let - to che a-
Schon fühl' ich mit Ent - zük - ken, es
mo - re al cor
sagt es mir
ià a - mo - re al cor mi di - ce: ti tro - ve rai fe - li - ce col
hon sagt es mir die Lie - be: du wirst dich glücklich fin - den in
ca ro
des in des G
tro - ve rai fe - li - ce col ca - ro ama - to be - ne.
wirst dich glücklich fin - den im Ar - me des Ge - lieb - ten.
f
tuo constan te af - fet - to pre - pa - ra il dio d'a - mor che al
dei - nem treuen Herzen der Gott der Lie - be knüpft, das

tuo ti tro - ve-rai fe - li - ce col ca - ro a - ma-to ben. *f*
dei du wirst dich glücklich fin - den in des Ge - lieb-ten Arm.

con vie - ne; si pla - - che-ranno or o - ra le accer - be ama-re
ver - län - gern, bald wird der Schmerz sich mil - dern, die Lei - den glücklich

pe - ne o che amo - re al cor mi di - ce: ti tro - ve-rai fe - li - ce col
en - den, es sagt es mir die Lie - be: du wirst dich glücklich fin - den in

ca - ro a - o pre - pa - ra il dio d' a - mor pre - pa - - - - -
des Ge - en der Gott der Gott der Liebe knüpft. Der Lie - - - - -

- or. *f*
üpft.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten November No. 6. 1798.

Biographieen.

Anekdoten aus Mozarts Leben.

(Fortsetzung.)

9.

Man hat Mozarten oft seine Nachlässigkeit, seine Flüchtigkeit, seinen Leichtsinn in Anwendung des Geldes vorgeworfen. Die Sache ist freylich eben so wahr, als das ist, dafs sie von der Individualität eines solchen Mannes nicht getrennet gedacht werden kann. Da man sich indefs nur immer Geschichtchen erzählt, wo er das Geld vertändelte oder wegwarf: so wird es mir erlaubt seyn, einige andere anzuführen, wo er es, zwar mit gewohnter Liberalität, aber so brav, mit so viel Gutmüthigkeit und Feinheit, und so ganz auch ohne die feine Eigennützigkeit, welche oft mit Freygebigkeit verbunden ist — ausgab. Es sind freylich nur Kleinigkeiten: aber sie sind auch nur in den wenigen Tagen seines Aufenthalts in Leipzig von mir beobachtet, und wahrscheinlich sind mir noch weit mehrere selbst in diesen wenigen Tagen entgangen. Als er sich auf der Leipziger Thomasschule umsahe, und das Chor ihm zu Ehren einige achtstimmige Motetten sang, gestand er: So ein Chor haben wir in Wien, und hat man in Berlin und Prag nicht. Unter der Menge von wenigstens vierzig Sängern bemerkte er doch besonders einen Bassisten, der ihm sehr wohl gefiel. Er liefs sich mit ihm in ein kleines Gespräch ein und ohne dafs Einer von uns Anwesenden etwas bemerken konnte, drückte er dem jungen Mann ein für diesen ansehnliches Geschenk in die Hand. — Ein alter ehrlicher Klavierstimmer hatte ihm einige Saiten auf sein geliehenes Instrument gezogen —

„Lieber Alter —

sagte Mozart,

„was bin ich Ihnen für Ihre Mühe schul„dig? Morgen reise ich ab." —

Der alte Mann, der ewig in Verlegenheit ist, wenn er mit Jemand spricht, stotterte:

„Ihro kaiserliche Majestät — wollt' ich sa„gen: Ihro kaiserliche Majestät Herr Ka„pellmeister — ich bin freylich zu ver„schiedenen malen hier gewesen — ich „bitte deswegen mir aus — einen Tha„ler." — —

„Einen Thaler? dafür soll ein so guter „Mann nicht e i n m a l zu mir kommen." —

Und damit drückte er ihm einige Dukaten in die Hand.

„Ihro kaiserliche Majestät" — —

fing der Mann erschrocken an —

„Adieu, lieber Alter! Adieu!"

rief Mozart, und ging schnell ins andere Zimmer. — Man hatte ihn gebeten, in Leipzig öffentlich Concert zu geben und er war bereitwillig dazu. Gleichwohl war die Versammlung — ich weifs nicht warum — gar nicht zahlreich, und gewifs hatte fast die Hälfte der Anwesenden Freybillets, denn Alles, was ihn kannte, bekam solche. Da er kein Chor gab, waren, der Sitte nach, die ziemlich zahlreichen Chorsänger von der freyen Entrée ausgeschlossen. Verschiedene kamen und fragten bey dem Billetier nach — Ich werde den Herrn Kapellmeister fragen, sagte dieser. O lassen Sie herein! immer herein! antwortete Mozart: wer wird es mit so Etwas genau nehmen! —

10.

Von Niemand wurde diese Sorglosigkein um Geld mehr gemifsbraucht, als von Musikalienhändlern und Theaterdirekteurs. Bey weitem die meisten seiner Klaviersachen z. B. brachten ihm nicht einen Pfennig ein. Er schrieb sie aus Gefälligkeit gegen Bekannte, die etwas Eigenhändiges und zwar zu ihrem eignen Gebrauch haben wollten. — Aus dem leztern kann man sich erklären, warum nicht wenige derselben, besonders unter den Soloklaviersachen, seiner selbst unwürdig sind. Er mufste sich nehmlich nach der Fassungskraft, nach der Liebhaberey, nach den Fähigkeiten und Fingerfertigkeiten derer richten, für die er sie hinwarf. Jene spekulativen Herren wufsten sich dann Abschriften zu verschaffen und druckten nun frisch darauf los. Besonders hatte ein gewisser ziemlich berühmter Kunsthändler eine Menge solcher Geschäfte gemacht, und eine Menge Mozartscher Kompositionen gedruckt, verlegt, verkauft, ohne den Meister nur darum zu fragen. Einst kam ein Freund zu diesem —

„Da hat der A — wieder einmal eine Parthie Variationen für's Klavier von Ihnen gedruckt: wissen Sie davon?"

„Nein!"

„Warum legen Sie ihm aber nicht das Handwerk einmal?"

„Ey was soll man viel Redens machen: er ist ein Lump!"

„Es ist aber hier nicht blos des Geldes, sondern auch Ihrer Ehre wegen!"

„Nun — wer mich nach solchen Bagatellen beurtheilt, ist auch ein Lump. Nichts mehr davon!" —

11.

Ein gewisser Schauspieldirektor, der allerdings genannt zu werden verdiente — war, theils durch eigene Schuld, theils durch Mangel an Unterstützung des Publikums, ganz heruntergekommen. Halb verzweifelnd kam er zu Mozart, erzählte seine Umstände und beschlofs damit, dafs nur Er ihn retten könnte.

„Ich? — Womit?" —

„Schreiben Sie eine Oper für mich, ganz im Geschmack des heutgen — er Publikums; Sie können dabey den Kennern und Ihrem Ruhme immer auch das Ihrige geben, aber sorgen Sie vornehmlich auch für die niedrigern Menschen aller Stände. Ich will Ihnen den Text besorgen, will Dekorationen schaffen u. s. w., alles, wie man's jezt haben will" — —

„Gut — ich wills übernehmen!"

„Was verlangen Sie zum Honorarium?"

„Sie haben ja nichts! Nun — wir wollen die Sache so machen, damit Ihnen geholfen und mir doch auch nicht aller Nutzen entzogen werde. Ich gebe Ihnen einzig und allein meine Partitur; geben Sie mir dafür was Sie wollen: aber unter der Bedingung, dafs Sie mir dafür stehen, dafs sie nicht abgeschrieben werde. Macht die Oper Aufsehen, so verkaufe ich sie an andere Direktionen, und das soll meine Bezahlung seyn." —

Der Herr Theaterdirekteur schlofs den Vertrag mit Entzücken und heiligen Betheuerungen. Mozart schrieb emsig, schrieb brav und ganz nach dem Willen des Mannes. Man gab die Oper; der Zulauf war grofs, ihr Ruf flog in Deutschland umher, und nach wenigen Wochen gab man sie schon auf auswärtigen Theatern, ohne dafs ein einziges die Partitur von Mozarten erhalten hätte! —

12.

Ueber nichts klagte Mozart heftiger als über „Verhunzung" seiner Kompositionen bey öffentlicher Aufführung — hauptsächlich durch Uebertreibung der Schnelligkeit der Tempo's.

„Da glauben sie, hierdurch soll's feurig werden." —

sagte er:

„ja, wenn's Feuer nicht in der Composition „steckt, so wirds durch Abjagen wahrlich „nicht hineingebracht" —

Besonders unzufrieden war er deshalb mit den meisten neuern italienischen Sängern —

„Sie jagen, oder trillern und verschnör„keln —

sagte er:

„weil sie nicht studieren, und keinen Ton „halten können!" —

Den Abend vor der Probe seines öffentlichen Concerts in Leipzig hörte ich ihn, gerade über diese Punkte, sehr lebhaft deklamiren. Als ich den folgenden Tag in die Probe gieng, bemerkte ich doch zu meiner Verwunderung, dafs er den ersten Satz, der probiert werden sollte — es war das Allegro einer Sinfonie von seiner Komposition — sehr, sehr schnell nahm. Kaum zwanzig Takte waren gespielt, und — was leicht voraus zu sehen war — das Orchestre hielt das Tempo zurück, es schleppte. Mozart machte Halt, sagte worin man fehle, rief Ancora und fing noch einmal eben so geschwind an. Der Erfolg war derselbe. Er that alles, das Tempo gleich fortzuhalten; stampfte einmal den Takt so gewaltig, dafs ihm eine prächtiggearbeitete stählerne Schuhschnalle in Stücken zersprang: aber alles war umsonst. Er lachte über seinen Unfall, liefs die Stücken liegen, rief nochmals Ancora, und fing zum drittenmal in demselben Tempo an. Die Musiker wurden unwillig auf das kleine todtenblasse Männchen, das sie so hudelte; arbeiteten erbittert darauf los und nun ging es. Alles Folgende nahm er gemäfsigt. Ich gestehe es — ich nahm jenes schon für eine kleine Uebereilung, bey der er, nicht sowohl aus Rechthaberey, sondern mehr um sich sein Ansehen nicht gleich Anfangs zu vergeben, auf seinem Sinn bestanden sey. Aber nach der Probe sagte er einigen Kennern beyseits:

„Wundern Sie sich nicht über mich; es war „nicht Kaprice: ich sahe aber, dafs die mei„sten Musiker schon ziemlich bejahrte Leu„te waren. — Es wäre des Schleppens kein „Ende geworden, wenn ich sie nicht erst „ins Feuer getrieben und böse gemacht hät„te. Vor lauter Aerger thaten sie nun ihr „Möglichstes." —

Da Mozart dieses Orchestre noch nie hatte spielen hören, zeigte das ja wohl von nicht kleiner Menschenkenntnis; so war er ja doch wohl nicht in allem, was nicht Musik war, ein Kind — wie man so oft sagt und schreibt.

(Der Beschluss folgt.)
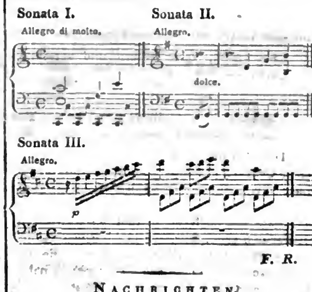
Recension.

Trois Sonates pour le Pianoforte composées et dédiées à Mademoiselle Gombertz par Muzio Clementi. Oeuv. 39. à Offenbach chez André. (3 Fl.)

Es gereicht dem Herrn Clementi zur Ehre und Empfehlung, dafs er frey ist von dem so gewöhnlichen Irrthum der meisten jetzigen Komponisten, als könnten und müfsten sie, sobald ihnen etwa einige Sonaten, Lieder u. d. gl. gelungen wären, nun für alle Fächer der Musik schreiben — ohne zu überlegen, dafs man ein guter Liederkomponist seyn und z. B. sehr schlechte Orchestersinfonieen schreiben, oder recht angenehme Sonaten setzen und doch sehr schlechte Opern verfassen könne. Kann und mufs der Dichter, dem manches hübsche Sonnett gelang, nun auch Oden und Epopöen schreiben? — Clementi ist Virtuos auf seinem Instrument, dem Fortepiano, kennet dies ganz; verstehet ganz, was es leistet und nicht leistet, wirken und nicht wirken kann; besitzt alle Kenntnisse, Talente und Geschicklichkeiten eines guten Klavierkomponisten, und schreibt allein für dieses Instrument — aber auch vortrefflich. Hiervon sind diese seine neuesten Sonaten ein wiederholter Beweifs. Sie sind in seiner jedem geübten Klavierspieler bekannten Manier, welche deswegen von uns nicht erst geschildert zu werden braucht, geschrieben: aber dem Recensenten sind noch keine Clementi'schen Sonaten vorgekommen, welche zugleich (verhältnifsmäfsig)

so leicht, und so frey von den Bizarrerien, die man so oft und nicht ohne Grund an Clem. getadelt hat — wären. Gerade diese unnützen Nebendinge, diese nur die Hand ermüdenden Octaven- Sexten- und Terzenläufe, diese Luftspringereyen, welche in manchen Kompositionen dieses Mannes so häufig vorkommen — sind Schuld, dafs er, in Vergleich mit manchem weit unwürdigern Klavierkomponisten, ein noch immer kleines Publikum hat. Und in der That — was soll dergleichen Firlefanz? Die gewöhnlichste Wirkung desselben ist, dafs der Spieler, welcher nicht gerade Virtuos ist, das Werkchen unwillig wegwirft, oder sich plagt, die Seiltänzereyen herauszubringen, und, durch vielfältiges Exercieren dieser Künste; der Hand weit mehr schadet, als nützt — wie sehr geübte Schlittschuhfahrer sich leicht einen schlechten Gang angewöhnen — und dafs diese Dinge, wenn sie nicht ganz gut herausgebracht werden, die Wirkung und den Genufs der ganzen Stücke stören. Wir wissen, dafs wir hier wider die Mode sprechen: aber nicht alles ist gut, was Mode ist — so wie auch nicht alles schlecht ist, was der Zeitgeschmack verlangt.

Da also diese Sonaten frey sind von jenen Ausschweifungen, und doch dabey den frühern Clementi'schen Sonaten an Erfindung, Ausführung, Originalität und Bestimmtheit nichts nachgeben: so ist nicht blos zu wünschen, sondern auch zu erwarten, dafs sie ein zahlreiches Publikum finden werden. Das Einzige, was unsers Bedünkens an diesen Sonaten getadelt werden könnte, ist das Nachgeben gegen eine jezt in England aufgekommene Grille — die Nachahmung des Dudelsacks (Bagpipe), bekanntlich des Lieblings- und fast einzigen Instruments der Schotten. Auch Joseph Hydn hat in einer seiner neuesten in London geschriebenen Sinfonieen diese Burleskerie aufgenommen. Aber es will so Etwas äufserst behutsam und vornehmlich gar nicht oft angebracht seyn — ja nicht so oft, wie in diesen Sonaten. Man vergleiche hierüber besonders den 3ten Satz der 5ten Sonate, welcher, gegen das ihm vorgehende, mit kurzen ungezwungenen Nachahmungen und Umkehrungen durchwebte schöne Allegretto, einen seltsamen Abstich macht. Um Verwechselungen zu verhindern, zeigen wir die ersten Takte dieser Sonaten an.



F. R.

Nachrichten.

Beschreibung des Orchestrions.

In Beckers Nationalzeitung der Teutschen J. 1796, St. 20. S. 434. steht die Beschreibung eines von mir 1791 erfundenen Instruments. Seit dem ich aber dieses an einen Freund überliefs, hab ich durch die Jahre 796-98 zwar ein dem vorigen ähnliches, allein in Wirkung, Nettigkeit und Richtigkeit, weit vollständigeres Werk entworfen, angegeben und durch die braven Gebrüder Johann und Thomas Still, Instrumentmacher zu Prag, verfertigen lassen, und dann selbst die lezte Hand daran gelegt. Ich theile ihnen hier die Beschreibung dieses Instruments mit.

Das flügelförmig gestaltete Fortepiano ist nur um 14 Pariser Zoll länger und 13 Zoll höher als ein gewöhnliches; denn die Höhe des Kastens beträgt 3 Schuh 9 Zoll, die Länge 7 S. 6 Z., die Vorderbreite 3 S. 2 Z., die Hinterbreite 7 Z. Der von Mahagonyholz geschmackvoll gearbeitete, mit versilberten Perlen, Leisten, Rosen und Registerknöpfen verzierte Kasten ist längs der Schweifung, zwischen den vorspringenden Wandsäulen, durch gothische mit blauem Taft be-

legte Rahmen verschlossen, hinter welchen das Orgelwerk liegt.

Die zwey Manual-Klaviere, jedes von F bis a und 65 Tasten, und das Pedal-Klavier, vom 16 füfsigen C bis c zwey Fufs durch alle Töne und 15 Takten, sind von Ebenholz und Elfenbein. Alle diese Klaviere können allein, oder mit Verbindung der Pfeifen, oder auch diese wieder allein gespielt werden. Sie spielen sich ungemein leicht und richtig. Die Koppelzüge und der Lautenzug am Fortepiano sind beym c gebrochen, doch der Pedallautenzug nicht. Die Dämpfung am Fortepiano ist zum Verschieben. Rechts und links stehen unterhalb der Klaviaturen die Registerknöpfe. Das Fortepiano liegt obenauf, das Pfeifenwerk ganz frey auf einer gekröpften Windlade in der Mitte, das Pedal am Boden. Die Arbeit des Ganzen hat den Werth der innern und äufsern Genauigkeit, Nettigkeit und Dauerhaftigkeit; den Werth des, im Verhältnis zu seinem grofsen Inhalt, kleinen Raums, und darf das unpartheiische Kennerauge des Kunstverständigen, so wie die Wirkung, das Ohr des aufgeklärten wahren Tonkünstlers, nicht scheuen. Denn diese Wirkung ist im Tutti überraschend, voll, und prächtig, ohne lärmend, oder orgelartig zu seyn; und in einzelnen Veränderungen, worunter die Waldhörner, Flautotravers, der Fagott, der Glaston mit seinen Bebungen, Wachsen, Abnehmen und Verlöschen, nebst verschiedenen andern gehören, ist höchst angenehm und schmelzend. Vorzüglich ist das Crescendo (der Schweller) vom leisesten Gelispel bis zum stärksten, dem Werke angemessenen Forte, merkwürdig und im tiefsten wie im höchsten Tone des Orgelwerks durchaus anwendbar. Das ganze Werk enthält 230 Saiten und 360 Pfeifen, läfst sich 105 mal deutlich verändern, und gewährt die Wirkung eines ganzen Orchesters, die Geigen allein ausgenommen — den Violon nicht. Doch läfst das Fortepiano die erstern auch nicht sehr vermissen. Aber auch der geschickteste Virtuose würde nicht viel darauf hervorbringen können, wenn er sich mit der Eintheilung der Stimmen, und dem eigenen Vortrage nicht erst bekannt gemacht hätte. Die abseits verborgen liegenden 1½ Elle langen und 1 Elle breiten Spannbälge werden entweder durch Menschenhand, oder durch eine neue besondere Maschine gezogen. Auch wird mir hoffentlich Niemand das Verdienst ableugnen können, diese Art von Instrumenten erst erfunden zu haben, obschon ein mir Unbekannter, ohne mein Instrument gesehen oder meinen Rath eingeholt zu haben, zwey dem Meinigen ähnlich seyn sollende Instrumente erbärmlich zusammengebaut, aber dafür desto prahlender in den Prager Zeitungen beschrieben hat. Die Disposition meines Orchestrions ist folgende:

1. Fortepiano von F bis a 65 Tasten.
2. Lautenzug.
3. Hebel zur Dämpfung.
4. Koppeln zum Flötenwerk.
5. Flautotravers 4 Fufs.
6. Dulcian mit Deckeln 12 Fufs.
7. Salicet mit Deckeln 2. F.
8. Viola di Gamba 8 F.
9. Sifflet mit Deckeln 2 F.
10. Flaute (offen) 8 F.
11. Hohlflöte von c bis a 8 F.
12. Fagott 12 F.
13. Waldhorn 8 F.
14. Clarinet oder Oboen zum Einsetzen 8 F.
15. Pedal vom C 16 F. 25 Tasten.
16. Lautenzug des Pedals.
17. Pedalkoppel in die Lade des Orgelwerks.
18. Sanfter Tremulant.
19. Schweller (crescendo.)
20. Pedalverstärkung.
21. Sperrventil.

Vorn am Wirbelstock steht in Elfenbein gegraben:

Quod Thomas Antonius Kunz Bohemus Pragensis invenit, delineavit, direxit, cuique ultimam ipse imposuit manum, ORCHESTRION, Joannes et Thomas Still, Fratres, cum socio Casparo Schmid, Bohemi, fabrefecerunt. Annis MDCCXCVI-VIII.

Thom. Ant. Kunz in Prag.

Herr und Madame Lear.

Unter den Virtuosen, die den niedersächsischen Kreis bereisen und ihren Weg gewöhnlich von Cassel aus über Pyrmont, Rinteln, Bückeburg, Minden, Hannover und Bremen nach Hamburg nehmen, haben wir jezt nächst den beyden Brüdern Pixis aus Manheim, deren oft genug in öffentlichen Blättern erwähnt worden ist, und von denen man unter andern im Journ. des Luxus und der Moden eine ausführliche Beschreibung finden kann, den obengenannten Herrn und die Mad. Lear aus Rufsland, jenen als Virtuosen auf dem Horne, diese als Sängerin — vor kurzem kennen gelernt.

Diese beyden räthselhaften Personen, die in ihrem Aeufsern sowohl, (sie hatten einen männlichen, einen weiblichen Bedienten und eine Gouvernante in ihrem Gefolge) als auch in ihrem ganzen Benehmen etwas blicken liefsen, was mit der gewöhnlichen Ansicht eines herumreisenden Künstlerpaars wenig oder nichts gemein hatte, gaben überall der Vermuthung Raum, dafs sie Personen von einem höhern Stande wären, die der besonders in jetzigen Zeiten so leicht erklärbare Drang der Umstände genöthigt hätte, ihren sogenannten Charakter zu verläugnen und durch eine in solchen Fällen mehr Bewundrung als Mitleiden erweckende Verwechslung der Lebensweise, ihre Talente auf den vortheilhaftesten Wucher auszuleihen, den man sich unter solchen Umständen nur erlauben kann. Der Angabe nach war Mad. Lear — eine schöne einnehmende weibliche Figur — aus Italien gebürtig, war aber in ihrem dritten Jahre schon nach Paris gekommen, und hatte Italien nicht eher, als in ihrem reifern Alter wiedergesehn, zu einer Zeit, wo sie schon bestimmt war, sich ihrem jetzigen Talente ausschliefsend zu widmen. Sie wurde hierauf als Opernsängerin nach Petersburg verschrieben, der Hornist Lear (dessen Namensausspruch mit dem König Lear ja nicht verwechsest werden darf) lernte sie kennen und verheirathete sich mit ihr. Doch wir können von Persönlichkeiten noch weiter unten reden. Erst müssen wir die Künstler kennen lernen, denn dafür wollen sie beyde doch zunächst gehalten seyn.

Madame Lear hat einen feinen und zarten Körperbau. Ihre Stimme ist so fein wie das hervorbringende Organ, rein und hell, aber nicht voll, biegsam, schneidend, durchdringend, stark, von grofsem Umfange, von seltner Höhe. Man sieht, dafs sie alles aus ihrer Stimme gemacht hat: man hört aber auch, dafs ihre Stimme von Natur für kein Orchester bestimmt war. So wie sie anfängt, den ersten Ton herauszugeben, fühlt man etwas misbehagliches in der Gewaltthätigkeit, mit der sie die feine Stimme (die leider unter die sogenannten Kopfstimmen gehört) zu einer Stärke nöthigen mufs, welche mit der gewöhnlichen Unnachgiebigkeit der Instrumente gleichen Schritt halten soll. Vermehrt sie nun noch diese Stärke um einige Grade, dann geht ihre Stimme sogleich ins Schneidende über, welches eine fast beleidigende Wirkung auf jedes Kennerohr hervorbringt. Sie trägt ihre Noten mit einer ungewöhnlichen Bestimmtheit vor, aber eben diese Bestimmtheit raubt ihrem Vortrage all das Schmelzende und Sanfte, welches den höchsten Reiz der Menschenstimme, und vorzüglich der Weiberstimme ausmacht. Bey ihrer Modulation vermifst man die schöne Abwechslung von Schattirungen, die dem lebendigen Vortrage Seele und Begeistrung geben. Ihre langen anhaltenden Töne, die sie mit einer besondern Reinigkeit und Festigkeit hervorbringt, erwecken Bewundrung, aber sie stehen in keinem Vehältnisse mit ihrem übrigen Gesange: es sind Obelisken unter Ionischen Säulen, wie einer ihrer Zuhörer eben so sinnreich als wahr bemerkte. Ihr Triller gleicht dem sogenannten Bockstriller, er ist mehr erzwungen als natürlich, und läfst zu keiner Zeit das reine Intervall vernehmen. Am unerträglichsten ist der in einer Stufenfolge von Tönen aufsteigende Triller, den sie bey Cadenzen zuweilen anzubringen pflegt. Eben so erzwungen sind ihre schnellen Rouladen, denen man das Verdienst der Deutlichkeit nicht zugestehen kann. Bey alle dem hat ihre Stimme viel Geschmeidigkeit, und einen unbeschreiblichen Reiz in den weichgehaltenen Tönen, worin das Schneidende

ganz verschwindet. Die grosse Leichtigkeit des Vortrags, die Anmuth in dem schnellen Wechsel der Modulation und der hervorstechende Reiz in ihren zusammengeschleiften Tönen geben ihrem Gesange etwas bezauberndes, wodurch der minder strenge Beurtheiler veranlafst wird, sie für eine vorzüglich schöne Sängerin zu halten. Man vergifst darüber ihr lebhaftes Minenspiel, die theatralische Haltung ihres Körpers, die Gestikulation des Kopfs, und das schnelle Umwenden der Blätter, welches ein immerwährendes rasches Spiel der Hände verursacht. Ein grosser Theil von Zuhörern mufs den ewigen Wechsel von Verzierungen bewundern, die sie mit einer grofsen Mannigfaltigkeit und immer mit Geschmack und Methode, die so gern die Stelle des Gefühls vertreten, hervorzubringen weifs. Dazu kommen noch ihre aushaltenden Töne, in den Cadenzen, die durch ihre Reinigkeit, Stärke und Dauer nothwendig überraschen müssen. Hätte ich doch ein Pferd, das einen solchen Odem hätte, sagte einer der Anwesenden einmal in ihrem Concerte. Man kann aus einer solchen Nutzanwendung schliefsen, wie mannigfaltig die Beziehungen sind, unter denen eine Sängerin Beyfall und Ehre erlangt.

Die eigentliche Stärke im Gesange, welche Mad. Lear wirklich besitzt, lernt man erst durch nähern Umgang mit ihr kennen. Wenn sie am Fortepiano, worauf sie mit einer ungewöhnlichen Präcision und Fertigkeit und mit vielem Geschmack zu spielen weifs, eine Arie vorträgt, so scheint sie eine ganz andere Person zu seyn. Hier, wo sie nicht genöthiget wird, ihrer Stimme den geringsten Zwang anzuthun, wo das Tempo, und die ganze Stärke oder Schwäche der Begleitung von ihr allein nur abhängt, wo sie sich zugleich ihrer eignen Empfindung ungestöhrt überlassen kann, hier mufs man eingestehn, dafs sie vortrefflich singt. In ihrem Vortrage herrscht eine süfse Zartheit des Gefühls, ein weicher sanfter Schmelz der Töne, ein seelvoller Ausdruck des musikalischen Gedankens, der unwiderstehlich ist. Eine unbeschreibliche Geschwindigkeit der feinen Stimmorgane steht ihr zu Gebot. Sie darf nur athmen, so ist der Ton schon da. Wer Mad. Lear nicht so hat singen hören, der darf sich nicht rühmen, sie gehört zu haben.

Noch verdient bemerkt zu werden, dafs Mad. Lear, die kein Wort deutsch sprechen kann, zuweilen auch eine Arie mit deutschem Texte singt. Die schwersten Sylben, z. B. Herz, Schmerz, spricht sie mit einer verwundernswürdigen Deutlichkeit aus. Dafs der unglückselige Schmerz in ihrer Arie über tausend Rouladen davon lief, das war freylich Schuld des Componisten: aber es beweiset zugleich, dafs eine Sängerin im öffentlichen Concerte nicht viel mehr, als Maschine ist, oder vielmehr seyn mufs, wenn sie dem Publikum gefallen will.

Herr Lear hat viele Stärke auf dem Horn, ob er sich gleich mit den bekannten wenigen Meistern dieser Kunst nicht messen kann. Er versteht sein Instrument zu moderiren, und einen überaus leisen und weichen Ton hervor zu bringen. Aber die ganze Kraft des Instruments, seinen eigenthümlichen Reiz versteht er nicht glänzen zu lassen. Das Sanfte in den Halbtönen, die er meisterhaft hervorbringt, macht besonders im Adagio einen bewundernswürdigen Effekt, wie denn Lear überhaupt im Adagio sein Instrument viel besser, als im Allegro zu behandeln versteht. Bey alle dem kann man sich nicht enthalten, zu denken: welch ein undankbares Instrument! Immer mufs der Artist zufrieden seyn, wenn der Ton nur gut anspricht und nicht zuweilen ausbleibt. Es macht eine überaus unangenehme Wirkung, wenn man bey Herrn Lear in der Nähe steht, und das Arbeiten mit dem Munde, das heftige Anstofsen des Odems vernimmt, welches zuweilen den zarten und weichen Ton des Instruments ganz verdunkelt, und in den süfsen Klang einen widrigen Mifslaut bringt. Herr Lear hat viele chromatische und meliamatische Verzierungen ausstudirt; aber wer es aus der Musik nicht weifs, was ein Laufer und ein Doppelschlag ist, der wird sich auf dem Horne einen schlechten Begriff davon machen können. Ueberhaupt würde das Instrument weit mehr leisten, wenn man ihm weniger zumuthen wollte. Für haltende, schwebende, nüanzirte Töne war das Horn geschaffen,

aber nicht für Laufer und Passagen, wie man sie kaum von der Violine erwarten darf. Bey Cadenzen bringt Herr Lear durch ein eignes Anstofsen des Tons verschiedne Nebentöne hervor, so, dafs alsdann sein Horn zwey bis drey Töne auf einmal hören läfst, — ein Effekt, der vielen unbegreiflich vorkommen wird, die keine Aeolsharfe gehört haben. Den Triller macht Herr Lear so gut, als es nur auf dem Horne möglich ist. Aber die ewigen Wiederholungen seiner Doppeltöne und der unausbleiblich darauf folgende Anlauf in die Septime, die nach einiden Wiederholungen durch die erhöhte Septime in die Oktave übergeht und dadurch wieder zur Dominante des Haupttons wird — das macht einen Eindruck, der sich aus den Ohren gar nicht wieder wegschaffen läfst. Herr Lear hat einige Quatuors für's Horn componirt, die noch nicht in Kupfer gestochen sind. Jeder Künstler sollte billig für sein Instrument setzen. Herr Lear hat für das seinige gesetzt, aber ich würde zuverlässig an seiner Stelle weniger Allegro und Rondo angebracht haben, wie sie Herr Lear der Mode zu gefallen angenommen hat.

Wir haben oben schon bemerkt, dafs Herr und Madame Lear mit einem äufserlichen Anstande erscheinen, wie man ihn von gewöhnlichen herumreisenden Virtuosen nicht erwartet. Ihr Aeufseres entspricht den Eigenschaften vollkommen, die ihnen bey näherer Bekanntschaft eine besondre Achtung erwerben. Was war natürlicher, als dafs die nicht alltägliche Art des Herrn Lear, über jeden vorgelegten Gegenstand zu raisonniren, so wie die von einer feinern Erziehung sprechende Art des Ausdrucks und des ganzen Benehmens der Mad. Lear die Vermuthung herbeyführte, dafs beyde Personen eine verdeckte Rolle spielten, und dafs jener so wenig zum Hornisten, als diese zur Sängerin gebohren sey. Wir können unter diesen beyden Behauptungen die letztere gelten lassen, ohne darum der erstern beyzutreten. Weder Herr Lear, noch Mad. Lear behaupten, dafs sie von der Wiege an für die Kunst bestimmt gewesen wären: beyde geben zu erkennen, dafs sie eine nicht alltägliche Erziehung genossen haben; aber beyde erfahren auch das besondre Schicksal, dafs sie frühzeitig in eine neue Laufbahn geworfen wurden, die ihnen, wo nicht ein hinlängliches Auskommen, doch wenigstens ihre Unabhängigkeit sicherte. Dafs Mad. Lear ihre alte Gouvernante bey sich behielt, die sie mit kindlicher Gutmüthigkeit verehrt, verdient besonders, wenn man mit dieser Gouvernante näher bekannt wird, als ein seltner Zug von Erkenntlichkeit angeführt zu werden.

Uebrigens ist Herr Lear in Deutschland, welches er vor einigen Jahren bereits nebst vielen andern Ländern von Europa durchreiste, schon bekannt, und entfernt also auch dadurch allen Schein der Täuschung von seiner Person.

B—g im September 1798.

H....

Zusatz des Redakteurs zu der Beschreibung des Orchestrion's.

Noch einige zuverlässige Korrespondenten, welche dieses Instrument mehrere male gehört, genau untersucht, und von Seiten der musikalischen Kultur vollständiges Stimmrecht haben, bestätigen das Urtheil des Herrn Kunz vollkommen. Besonders stimmen sie überein; dafs es ein Muster eines geschickten Mechanismus und von grofsem Effekt sey; dafs es der Musik eines vollen Orchesters sehr gleiche, nichts dem Tone gemeiner Orgeln Aehnliches habe, und das Crescendo und Decrescendo auf eine hinreifsende Art ausdrücke. Wir glaubten diesen Zusatz dem Verdienste des Herrn Erfinders schuldig zu seyn.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten November **N°. 7.** 1798.

Abhandlungen.

Ueber die vermeynte Schädlichkeit des Harmonikaspiels.

Es ist befremdend, wie selten in Deutschland das ätherische Instrument, die Harmonika, ist. Vergleicht man die Reiche, welche man sich gewöhnlich nur als barbarisch, wild und rüde denkt; vergleicht man etwa Rufsland, besonders dessen Provinzen Liefland, Kurland; vergleicht man das ehemalige Pohlen (die kultivirten Stände nehmlich, denn von den niedern kann nicht die Rede seyn, und einen Mittelstand giebt es bekanntlich dort kaum): so findet man, dafs dies Schooskind der Harmonie dort weit mehr geschätzt, geliebt, genossen wird, als bey uns.

Es mag mancherley Ursachen von der Seltenheit der Harmonikaspieler geben. Schon die Kostbarkeit des Instruments selbst, wenn es gut, vornehmlich wenn es rein seyn soll (und sehr rein mufs es seyn, weil, gerade wegen seines zarten Tons, jede Unreinigkeit von einem gebildeten Gehör doppelt unangenehm empfunden wird; die jetzige Liebhaberey an lermender und glänzender Musik; die Seltenheit guter Lehrer und Kompositionen für die Harmonika; das so ganz falsche und dennoch weit verbreitete Vorurtheil der grofsen Schwierigkeit sie zu erlernen; und endlich vornehmlich die fast allgemeine Meynung, ihr Spiel sey der Gesundheit schädlich, reize die Nerven zu sehr, versenke in nagende Schwermuth, mache deshalb düster, melancholisch, und sey ein treffliches Hülfsmittel zur langsamen Abzehrung zu gedeihen: — das sind vielleicht die Hauptursachen von der seltnen Benutzung der Harmonika. Ich sage jezt nichts von den erstern, sondern halte mich blos an die leztere, als gewifs die vorzüglichste, allgemeinste und wichtigste.

Ich kann hierüber nicht als Arzt entscheiden: aber noch hat mich auch keiner der Aerzte, mit welchen ich darüber sprach, und welche sämmtlich vorher gegen meine Meynung eingenommen waren — gründlich widerlegt. Ich spreche hierüber nicht ohne Erfahrung. Weit davon entfernt, ein Herkules oder Milo von Kreta zu seyn, auf den, besonders auf dessen Nerven fast gar nichts würkte (ich wollte vielmehr, es würkte manches weniger auf sie) spiele ich seit mehrern Jahren Harmonika; habe Gelegenheit gehabt, mehrere fleifsige Harmonikaspieler, männliche und weibliche, genau kennen zu lernen; und nach dieser zusammenstimmenden Erfahrung an mir und andern behaupte ich: das S p i e l d e r H a r m o n i k a s c h a d e t d e r G e s u n d h e i t e b e n s o w e n i g, a l s d a s S p i e l i r g e n d e i n e s a n d e r n a u s d r u c k s v o l l e n I n s t r u m e n t s.

Denn wie und wodurch soll es schaden? Manche, sagen mehr in k ö r p e r l i c h e r, Andere, mehr in g e i s t i g e r Rücksicht. Mehr körperlich — Wodurch? Durch Reizen der Glocken bey lange anhaltendem Spiel — sagt man; die Feuchtigkeit erweicht die Haut, die Nerven können also nun leichter gerührt werden; durch das gelinde Erzittern der Glocken beym Ansprechen werden sie es, und daraus entstehen viele Uebel. Kennet ihr denn wohl dies Instrument wirklich, die ihr es mit dieser Deduktion abfertigt? Eure Sätze sind vollkommen wahr, das gestehe ich zu: nur — dafs sie auf die Harmonika nicht passen. Denn wer vermag es denn langanhaltend zu spielen? wer, mit erweichter Haut? Wer nur überhaupt eine für die Harmonika gebildete Hand hat, d. h. eine nicht ganz harthäu-

tige — der vermag nicht länger, als eine halbe bis dreyviertel Stunde, bey kühler Temperatur der Luft (bey warmer, noch kürzer) zu spielen; dann muss er wohl aufhören, und zwar nicht etwa Nervenreizes wegen, denn der findet dann noch nicht statt, sondern wegen ganz grober Ursachen. Es liegt nehmlich in der Natur des Instruments, dafs die Töne sich überschreyen, falsch ansprechen und höchst widerlich werden, sobald man länger und mit erweichter und also reizbarer Haut spielen will. —

Andere sagen: das eigene Schneidende, Durchdringende des Tons zuckt durch das ganze Nervensystem, erschüttert es gewaltsam und hat Einflufs auf Nervenübel; und zwar so, dafs es Geneigtheit dazu schaft, wo sie noch nicht sind, oder sie ungemein verstärkt, wo sie schon da sind. Auch das wäre schlimm, wenn es — wahr wäre. Aber es pafst gleichfalls nicht auf die Harmonika, sondern nur auf manche tadelnswerthe Harmonikaspieler. Denn nicht der schneidende Ton, den sie hervorbringen, sondern der vollere aber weichere, gleichsam hohlere, nach dem Ausdruck der Musiker dickere Ton, ist der rechte und schönste dieses Instruments. Man erlerne also diesen, man entwöhne sich von jenem schneidenden: und auch die Folge desselben wird aufsenbleiben. Freylich, wo Nervenübel da sind, kann Harmonikaspielen schädlich werden: aber was wäre es da nicht? Ist da nicht alles schädlich, was nur einigermafsen stark auf die Empfindung würkt? Schadet da nicht der Anblick eines rührenden Schauspiels, das Lesen eines rührenden Buchs, der Gesang eines rührenden Liedes? Schadet da nicht ein kleiner Verdrufs, ein kleiner Schreck, sogar ein interessantes Gespräch eben so, wie die Harmonika? Aber kranke Spieler gehören doch wohl unter die Ausnahmen des Spielergeschlechts, wie kranke Menschen unter die Ausnahmen des Menschengeschlechts: von ihnen kann man doch wohl keine allgemeinen Urtheile und Regeln bestimmen?

Andere Gegner finden das Schädliche der Harmonika, wenn sie sie mehr von geistiger Seite betrachten. Sie sagen: Weil man auf diesem Instrumente nichts als traurige Sachen spielen kann, so unterhält es die traurige Stimmung, die schon da ist, und versezt in sie, wenn man noch nicht darin ist; durch öftere Wiederholung sezt sich das im Gemüth fest, gewöhnt den Geist an Schwermuth, und bildet so empfindelnde, düstere, einsame, traurige, melancholische Menschen. Aber ist es denn wahr, dafs man nichts als traurige Sätze darauf spielen kann? Es gehört freylich schon Virtuosität dazu, andere Sätze zu spielen, als langsame — und auch bey Virtuosität werden schnelle, bravourmäfsige, passagienreiche Sätze nicht gut, nicht präcis und nicht sicher gelingen, und wenn sie gelängen, nicht gefallen, weil sie gegen die eigenthümliche Schönheit des Instruments sind. — Aber sind denn alle langsamen Sätze auch traurige? Giebt es nicht eben sowohl Melodieen z. B. vieler Choräle, welche das Herz erheben, den Muth beleben, zu froher Andacht, vertrauensvoller Zuversicht leiten: aber nicht den Sinn beugen, verdüstern — besonders wenn man die Wirkung dadurch verstärkt und näher bestimmt, dafs man diesen Melodieen beym Vortrag in Gedanken ihre Texte unterlegt? Sind in Naumanns Kompositionen für die Harmonika lauter traurige Sätze? sind es nur die meisten? Wahrhaftig nicht! Und gerade zu solchen herzerhebenden, sanft belebenden Tonstücken ist dies Instrument vorzüglich geschickt, wegen des Anschwellens seiner Töne u. s. w.

So wenig Schädliches ich nun auch am Harmonikaspiel finden kann: so bin ich doch keinesweges in Abrede, dafs es einige Vorsichtigkeit verlange: aber schlechterdings nicht mehr und nicht weniger, meines Erachtens, als alles, was unsere Empfindungen stark aufregt, erhöhet, verfeinert. Man erlaube mir einige solche Vorsichtsregeln noch kurz zu berühren.

1) Nervenkranke Personen sollten, so lange sie nicht geheilt sind, nicht Harmonika spielen — so wie sie alles vermeiden sollten, was ihre Empfindungen nur einigermafsen stark aufregt und ihre kranken Nerven reizt —

2) Wer auch nicht krank ist, sollte nicht allzuviel spielen: — aber nur in der Rücksicht,

dass Harmonikaspiel, wie jedes einsame Vergnügen, zu oft genossen, gegen die Gesellschaft gleichgültiger, abgezogener, unmittheilender, heimlicher macht, als es — ich weiss nicht ob im Allgemeinen, aber doch gewiss in manchen Verhältnissen des bürgerlichen Lebens, gut ist.

3) Man spiele, wenn man schon in schwermüthiger Stimmung ist, entweder gar nicht, oder wähle herzerhebende, muthbelebende Stücke — gleichfalls nur eben so gut, als man dann nichts, was die Schwermuth unterhält, schreiben, lesen, dichten, sprechen sollte.

4) Man vermeide das Spielen in die späte Nacht hinein, so sehr man sich auch, besonders zuweilen, dazu geneigt fühlen möchte: weil der Körper durch seine Ermattung, die Nerven schon durch den Einfluss der Atmosphäre, der Geist durch die Stille und Düsterheit der Nacht — mehr, als zu anderer Zeit, zur Wehmuth geneigt machen oder geneigt sind; man vermeide dann dies Spiel, aber gleichfalls nicht mehr und nicht weniger, als man alles, diese Wehmuth Unterhaltende, dann besonders vermeiden sollte.

5) Man bediene sich, aus dem oben angeführten Grunde, beym Benetzen der Glocken zwar lieber des ein wenig lauen, als ganz kalten Wassers: aber auch nur des ein wenig lauen — etwa von der Temperatur des Wassers, das in Sommertagen einige Stunden in Zimmern gestanden hat. Nimmt man es wärmer, so wird die Haut zu sehr erweicht, und dann hat man, ausserdem dass man nur gar kurze Zeit wird spielen können (des falschen Ansprechens der Glocken wegen) doch vielleicht zu besorgen, dass die Nerven der Hand gereizt werden, was, wegen des innigen Zusammenhangs aller Nerven unter einander, auch im Ganzen nachtheilig werden könnte.

Sollten die Gegner dieses unvergleichlichen Instruments mehr dagegen, sollten sie triftigere Gründe für die Schädlichkeit desselben haben: so soll es mich erfreuen, wenn sie sie bekannt machen und mich widerlegen — wozu diese Zeitung vielleicht der schicklichste Ort wäre. Mir verstatte man noch einige Fragen, die Harmonika betreffend, hier anzuhängen, da ich sie gewiss nicht nur in meinem, sondern vielleicht in der meisten Harmonikaspieler Namen thue.

1) Besonders an die Virtuosen auf diesem Instrument. Giebt es keine Mittel, das Ueberschreyen und falsche Ansprechen der Glocken in heissen Tagen oder bey innerer Erhizzung des Bluts — zu verhindern? Und giebt es deren, wie sehr wahrscheinlich ist, da z. B. reisende Virtuosen in heissen Tagen und zwar so viel spielen: — wollten sie ihre Hülfsmittel den Liebhabern nicht bekannt machen? Die gewöhnlichen Mittelchen, als Rosenwasser, abgekochtes Wasser, Wasser mit etwas Zitronensaft vermischt, Abreiben der Hände mit Mandelkleye u. dgl. leisten sehr wenig.
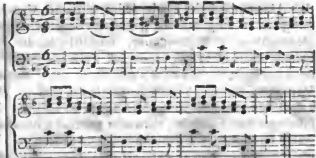
2) An die Komponisten. Warum sezt man so gar wenig für dies Instrument? Sollte dies blos an der geringen Anzahl der Spieler und folglich der zu erwartenden Abnehmer liegen? Ich glaube doch, dass es deren nicht so wenige giebt, dass ein Verleger gefährdet wäre: und eine Subscription könnte ja dieses ausweisen. Ich weiss es wohl, wer Kenntnis der Musik, Phantasie, und Geschicklichkeit diese auszudrücken hat, spielt sich, hier besonders, am liebsten seine Phantasieen; wer jene Kenntnis ohne diese Phantasie oder ohne diese Geschicklichkeit — wer auch nur ein gebildetes Gehör hat, behilft sich mit Arrangirung der Kompositionen für Singstimmen oder für andere Instrumente. Aber wie wenige sind doch im ersten, ja auch verhältnismässig wie wenige im zweyten Fall? Ueberdies bleiben arrangierte Sachen immer — arrangiert. Ausser Naumanns Sonaten und den Röllig schen Handstücken (welche aber nicht einmal vorzüglich sind, indem Herr Röllig weit besser spielt, als sezt) sind keine Kompositionen, wenigstens bey uns, bekannt worden. Ist dieses nicht allzuwenig? Und was für fehlerhafte, Geschmack und Gehör verderbende Arrangements; was für seltsame, der Natur und eigenthümlichen Schönheit des Instruments zuwiderlaufende Sätze hört man nicht deshalb gewöhnlich? —

Friedr. Rochlitz.

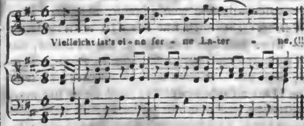
Recension.

Pächter Steffens Abentheuer, seinen Freunden am Kamin erzählt, ein Gedicht vom Herrn Prediger Schmidt in Werneuchen, durchaus komponirt mit Begleidung (sic) eines Pianoforte, vom Herzoglich-Strelitzischen Cammercompositeur C. F. Ebers. Berlin, bey Hummel. (Preis 1 Fl.)

„Herr Ebers verdient mit Recht, daſs ein „musikalisches Publikum darauf (sic) aufmerksam „gemacht werde. Es herrscht in der Komposi„tion eine leichte flieſsende Melodie mit einer „schön modulierenden Harmonie verbunden, wel„che ganz dem Sinn des Gedichts angemessen ist, „welches Herr Ebers wohl studiert hat; und es „wäre zu wünschen, daſs dieser junge talentvolle „Mann uns bald mehr dergleichen lieferte." — So lasen wir wörtlich im Hamburg. Corresp. vom 13. Oct., und darunter das Zeichen R......, welches wohlauspunktirt, doch wohl Reichardt heiſsen sollte? Da es nun eine Hauptrücksicht unsers Instituts ist, auf „junge talentvolle Männer" auch unser „musikalisches Publikum aufmerksam zu machen:" so lieſsen wir diese Ballade, die keine Ballade ist, sogleich kommen, und eilen nun unsern Lesern bekannt zu machen, was wir erhielten. Die Sache ist zu auffallend, als daſs wir nicht Verzeihung wegen der Ausnahme von unsrer Regel, nach welcher die ausposaunte Komposition nur in der allerlezten Nummer unsers Intelligenzblattes genannt werden dürfte — erwarten sollten. Vorerst ist es, wenn, wie wohl Jedermann einleuchten wird, dieses R....., jenen bekannten Tonkünstler errathen lassen soll, eine unverschämte Insolenz: denn, ohne angefragt zu haben, behaupten wir gerade hin, so schreibt und urtheilt ein Reichardt nicht träumend, wie viel weniger wachend. Das Gedicht — nun, wir wollen davon schweigen, und den Herrn Prediger mit seinen Reimlein aus dem Spiele lassen. Als Beweiſs, für die „leichte flieſsende Melodie" — führen wir, um den Raum zu schonen, nur ein einziges Beyspiel gleich von der ersten Seite an:

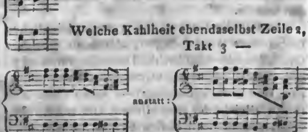


Flieſsend ist das wirklich — Was ist flieſsender, als Wasser? — Noch mehr Aufmerksamkeit verdienet die „schön modulierende Harmonie" — Z. B. Seite 6, Zeile 3, Takt 4, 5, 6, macht die Singstimme mit dem Baſs allerliebste Oktaven — (Statt cis im vierten Takt sollte der Baſs A mit dem kleinen Septimenakkorde, statt h im sechsten, G mit derselben Harmonie haben,) Seite 3, Takt 1 und 2, kommen wieder Oktaven in Singstimme und Baſs vor. Seite 8, Z. 4, T. 3 und 4, stehen noch mehr eingreifende Quinten. Wir setzen, zum Vergnügen des Lesers, die Stelle her. Der Pächter sahe nehmlich auf seiner Reise „ein Lichtlein blinken" — und meynt:

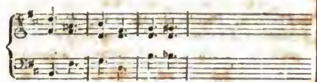


Seite 10, Z. 1, T. 4, macht die Singstimme wieder Oktaven mit dem Basse. S. 7, Z. 5, T. 2, löset der Verf. den $\frac{6}{4}$ Akkord also auf:

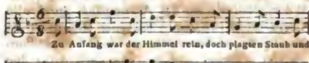
Welche Kahlheit ebendaselbst Zeile 2, Takt 3 —



Welche Unbehülflichkeit Seite 8, Zeile 2 und 3, Takt 5, 6, u. s. w.



Doch genug hiervon, und nun noch kürzlich zu einigen andern Punkten, aus denen man siehet, dafs „der Herr Ebers sein Gedicht wohl studiert hat" und um derentwillen man in den Wunsch mit einstimmen lernt, dafs „dieser junge talentvolle Künstler uns mehr dergleichen lieferte" — S. 4, Z. 1 deklamirt er also:



S. 5, Z. 4, macht er zwischen den Worten: Ich, ein verliebter Reiter, ritt weiter — und: Und rief im Dorf den ersten Knecht, der mir am Heck begegnet — nicht nur ein förmliches Punktum, sondern auch ein Ritornellchen, und fängt sogar mit „Und" einen neuen Abschnitt, mit Veränderung der Tonart, des Tempo's, der Taktart u. s. w. an. Eben so S. 7, Z. 3, wo die Worte: der Sturm rifs — neues Ungemach — den Hut mir von den Ohren, vollkommen so deklamirt sind, als ob der Sturm ein neues Ungemach gerissen hätte. Doch von solchen Stückchen wimmelt alles so, dafs wir nur noch ein possierliches anführen. S. 10, Z. 2 hat der Künstler dem Pudel eine Art von Allgegenwart ankomponiert: denn er steht an der Thür, und hält doch den Hut im Dickigt mit den Zähnen fest — Es haben nehmlich die Worte, nach der Musik, diese Interpunktion: Da hielt er, (der Pudel) bis aufs Fell durchnäfst, den Hut, den ich verloren; (und Pause) im Dickigt mit den Zähnen fest — anstatt: den Hut, den ich verloren im Dickigt — mit u. s. w. Man begreift kaum, wie man's noch dazu in einem ganz durchkomponierten Gedicht, verkehrter machen kann. Uebrigens findet man hier auch einige artige Mahlereyen, z. B. S. 9, Z. 4, T. 3, krazt der Pudel an der Thür, und S. 10, Z. 2, T. 5, 6, schüttelt er die Ohren. Dafs dieses junge Genie auf dem Contra F Klavier nicht Plaz hat, wundert Niemand, der den Flug desselben aus diesen Pröbchen ahndet. Deshalb läfst man sich fis, g gefallen, und bedauert nur, dafs so schöne Stellen, wie S. 8. Z. 3, T. 4 und folg. S. 9, Z. 3, T. 3 u. folg., durchaus nicht gespielt werden können — von zwey Händen nehmlich. Wer an diesen Schönheiten noch nicht genug hat, dem können wir nicht anders rathen, als sich etwa an die Menge der orthographischen Schnitzer in den Worten zu halten; und genügt ihm auch daran nicht, so mag er sich, nach S. 8, einen

„Sorgestuhl von Zwilch
„Zur Schlummerstädte wählen" — —

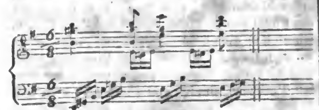
Z. . . .

Kurze Anzeigen.
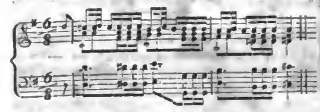
Duo: Mich fliehen alle Freuden, de l'Opéra: die schöne Müllerin par Mr. Paisiello varrié (varié) pour le Clavecin ou Pianoforte avec Flûte par Mr. F. W. Wilms. Berlin, chez Hummel. (1 Fl. 5 Xr.)

Es sind uns über dies Thema (die beliebte Arie: Il cor non più mi sento) schon mehrere Variationen bekannt geworden; wir möchten aber keine dieser schätzenswerthen Arbeit des uns unbekannten Komponisten vorziehen. Hrn. Wilms Variationen sind brillant und zugleich angenehm, ohngefähr in Pleyls Geschmack geschrieben, und gewähren durch die obligate Flöte eine desto mannichfaltigere Unterhaltung. Der Klavier- und Flötenspieler — beyde können damit glänzen. Der Stich ist schön, aber zuweilen allzueng, auch nicht ganz korrekt. So mufs z. B. gleich im Thema Z. 2, das zweyte Achtel des vierten Takts im Bafs nicht g, son-
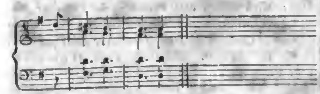
dern h heifsen; Var. VII, Z. 3. T. 1, ist also zu verbessern:



In der VIII. Variation hat uns aber S. 7, Z. 1, T. 5, und Z. 2, T. 1, gar nicht gefallen: denn, so fliefsend und natürlich bis dahin die Harmonie war, so holperich, steif und gezwungen ist sie hier, ohne dafs es im geringsten nöthig wäre, und ohne dafs es irgend eine Würkung thäte — eine widerliche abgerechnet. Man höre selbst:



Warum läfst nun der Verfasser die Harmonie nicht also fortschreiten:



Jenes soll doch nicht etwa gelehrt seyn? — Sind übrigens diese Variationen Hrn. W.'s Debüt, so machen sie ihm um desto mehr Ehre.

Z. . . .

Invocation à la nuit, scene de l'Opéra: Romeo et Julie, avec l'accomp. de Pianoforte, composée par Mr. Steibelt. Berlin, chez Hummel. (1 Fl.)

Die Musik ist im neuesten italienischen Geschmack; der Text wird aber richtiger deklamirt, als in den gemeinen Kompositionen dieser Gattung. Uebrigens zu viel Noten und zu wenig Abwechselung.

1. *Romance, Paroles de Mr. ***, Musique de Madame La Comtesse de Lannoy, née Comtesse de Looz.* Berlin, chez Hummel. (6 Sols.)

2. *Romance. Paroles — Looz.* Bey ebendems. (6 Sols.)

Diese beyden kleinen Romanzen Einer Dichterin und Einer Komponistin sind, in Worten und Musik, sehr artig. Das Accompagnement ist eigentlich für die Harfe geschrieben, und macht sich auf dieser weit hübscher, als auf dem Pianoforte. Besonders hat uns die zweyte aus E dur gefallen, wo das Accompagn. durch alle Verse variirt ist; und wenn auch diese kleinen Variationen nichts weiter sind, als Veränderungen der Figuren, so haben sie doch dafür den Vorzug vor vielen anspruchvollern, dafs sie den Hauptcharakter des empfindungsvollen Thema's forthalten. Nicht so vortheilhaft können wir vom folgenden gröfsern Werkchen dieser Verfasserin sprechen —

Trois Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte avec l'accomp. d'un Violon et Violoncelle, composées et dédiées à S. A. R. Monseigneur le Prince Erneste Auguste d'Angleterre, par la Comtesse de Lannoy etc. Bey ebend. (4 Fl.)

Sie sind gar nicht im Geiste unsrer Zeit geschrieben, zeichnen sich weder durch Kraft und Feuer, noch durch Erfindung und Neuheit, noch durch Galanterie und Annehmlichkeit aus. Die dritte Sonate ist noch die lebhafteste, hat aber unglücklicher Weise desto mehr Fehler gegen die Grammatik, welche die Verfasserin durch einen Kunstverständigen hätte abändern lassen sollen. Z. B. S. 18, Z. 7, T. 5 und mehrere folgende, S. 21, Z. 1, T. 2 u. mehrere folg.; ebend. Z. 6, T. 2, 3; S. 22, Z. 3, T. 4; ebend. Z. 4, T. 4, ebend. Z. 6, T. 5; S. 24, Var. 8, an vielen Stellen, u. s. w. Stich und Papier sind schön.

Z. . . .

Trois Sonates pour Violoncelle et Basse, composées et dediées à Mr. Duport, par S. L. Friedel. Offenbach, chez André, Ouvr. 1. (2 Fl.)

Wahrscheinlich sind diese Sonaten von dem in königl. preufsischen Diensten stehenden Violoncellisten dieses Namens, der Liebhabern dieses Instruments, für welche vergleichungsweise nicht eben reichlich gesorgt wird, mit diesen Erstlingen seiner Muse kein unangenehmes Geschenk machen wird.

Six petites pieçes pour 1 Flûte et 2 Cors composées par Dornaus jun Ouvr. 1. Offenbach, chez André. (40 Xr.)

Auch für das Horn wird vergleichungsweise wenig geschrieben, und so möchten auch diese Kleinigkeiten nicht ganz unwillkommen seyn.

Quatuor pour Flûte, Violon, Viole et Violoncelle, composé par Brandl. Ouvr. 15. Offenb., chez André. (1 Fl. 15 Xr.)

Diese Komposition ist vornehmlich für diejenigen Ausüber der Flöte, welche keine unbedeutenden Fortschritte auf diesem Instrumente gemacht haben, und denen springende Passagien, wie etwa Hoffmeister sie oft und gern sezt, nicht fremd und angenehm sind.

Anekdoten.

Fontenelle's Ausruf, als er eine fade empfindungsleere Sonate anhören mufste:

Sonate! que me veux-tu?

ist bekannt, und eben so witzig, als wahr befunden worden. Aber treffender und vielleicht auch witziger war die Antwort, welche Doktor Johnson seinem Nachbar in einem Konzerte gab, in welchem ein Flötenspieler in den schwersten, aber empfindungslosesten Passagien und Läufern sich herumtrieb und seiner Lunge — ach, so hart zusezte. Johnson schien nicht aufmerksam zu seyn.

„Und sie geben nicht Achtung?“

sagte der Nachbar zu ihm;

„wissen Sie nicht, dafs das ganz aufserordentlich schwer ist?“ —

„Schwer? —“

rief der Doktor;

„Ach ich wollte, es wär' unmöglich!“ — —

Herzlich lachte er über das Wortspiel eines Andern, der auf eine sehr lange Fuge, welche aber nichts als — eine Fuge war, diesen Vers Virgils anwendete:

Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus! —

Als Händel in die Ungnade seines Hofs verfallen und so weit reducirt war, dafs er in Mittelstädten umherzog und seine Oratorien aufführte, kam er auch nach — Manchester, wenn ich nicht irre, das aber damals noch nicht zum vierten Theil war, was es jezt ist. Er wollte den Messias geben. Er fragte unter andern nach dem ersten Bassisten. Man wiefs ihn an einen Leinweber. Der Mann nahm die Stimme und meynte, es solle zuverläfsig gut gehen, denn er könne treffen — darauf dürfe Händel sich fest verlassen. In die Probe kam der Mann nicht, weil er sich nicht so viel von seinem Handwerk abmüfsigen wollte. Bey der Aufführung begann er seine erste Arie:

„Das Volk, das da wandelt in Finsternifs, sieht nun ein grofses Licht“ —

mit aller Herzhaftigkeit. Wer aber diese Arie kennt, weifs auch die grofse Schwierigkeit ihrer Intervallen. Der ehrliche Leinweber wandelte gar bald in tiefer Finsternifs und erblickte auch nicht einmal ein kleines Licht, sondern versank in dicke Nacht, verstummete, und liefs das Orchester die Arie allein ausspielen. Wüthend stürzte Händel nach dem Ende des ersten Theils auf ihn los —

„Wie habt Ihr Euch unterstehen können, zu „sagen, Ihr könntet treffen? Ihr“ — —

„Herr —

fiel der Mann gleichfalls hitzig ein —

„Herr, ich kann's auch: aber nur nicht nach „Noten“ —

Da Händel die Hauptprobe auf sein unvergleichliches, stückweise aber äusserst schweres Te Deum laudamus zur Utrechter Friedensfeyer (dasselbe, welches Herr Kapellmeister Hiller mit lateinischem Text herausgegeben hat) hielt, rief er in Begeisterung, ehe er beginnen liefs, aus:

„Meine Herren! Ein Hundsfott, der einen „Fehler macht!“ —

Die Erhabenheit der Komposition, und die Vortrefflichkeit der Exekution rifs ihn aber selbst so hin, dafs er beym Ende eines Satzes in Begeisterung dastand, sich und alles umher vergafs, und den Takt zum folgenden Satz nicht angab, bis ihm der Vorspieler zurief. Händel fuhr zusammen, konnte sich nicht beruhigen, und rief am Ende des ganzen Stücks, indem ihm die Thränen herabliefen:

„Meine Herren — Ich bin der Hundsfott!“ —

F. R.

nach dem Englischen.

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Zweyter Brief.

Hamburg, den 10ten November 1798.

Vielleicht entsinnen Sie sich noch aus meinem vorigen Briefe, dafs ich darin am Ende wünschte, Ihnen recht viel Gutes über den gegenwärtigen Zustand unserer Tonkunst und Tonkünstler schreiben zu können. Da ich mir nun aber ein für allemal vorgenommen habe, besonders in diesen Briefen der strengen Wahrheit — worunter ich die genaue Uebereinstimmung meiner Aeufserungen mit meiner festen, geprüften Ueberzeugung verstanden haben will — durchaus getreu zu bleiben: so wufste ich, ob ich gleich seit der Zeit viel und mancherley hörte, von allen, Madame Righini und Herrn Hurka ausgenommen, wahrlich äufserst wenig Gutes zu sagen. Um Sie jedoch zu überzeugen, dafs es mir mit dem Wunsche selbst Ernst gewesen ist: so werde ich Ihnen diesmal recht viel von unsern beyden geschickten Künstlern, den Herren Romberg schreiben, weil ich von diesen Männern nicht nur viel, sondern fast lauter Gutes zu sagen weifs. Vorher aber vergönnen Sie mir, Sie mit einigen Sachen und Umständen bekannt zu machen, die freylich nicht geradezu in Briefe über Tonkunst und Tonkünstler gehören, mir doch aber in mancher Hinsicht nützlich und zur Verständlichkeit des Ganzen nöthig scheinen.

Es war am Ende des Oktobers 1793, als die Herren Romberg hier zum erstenmale ankamen, sich öffentlich hören liefsen, und von dem Herrn Schröder bey dem Orchester seines Theaters angestellt wurden. Theils einige Unzufriedenheit mit jenem, theils auch die Absicht sich in ihnen noch unbekannten Ländern neue Kenntnisse und Erfahrungen zu sammeln, bewog sie, uns im Juli 1795 schon wieder zu verlassen. Sie machten eine Reise durch Deutschland und ganz Italien, von der sie jedoch im Februar 1797 zurückkehrten, und ein neues Engagement beym Schröderschen Theater eingiengen. Nachdem Herr Schröder sein Theater an das jetzige Direktorium der fünf Männer verpachtet hatte, wurden sie von diesen wieder auf ein Jahr, und zwar von Ostern 1798 bis Ostern 1799 engagiert, mit welchen sie aber, wie ich Ihnen bereits schon gemeldet habe, wegen der Sonntags-Comödien in Zwistigkeiten geriethen, die selbst bis jezt noch nicht ganz beygelegt zu seyn scheinen. Da gegenwärtig das Wohl und Wehe der deutschen Opern gröfstentheils von diesen Direktoren abhängt, so wird es Ihnen vielleicht nicht ganz uninteressant seyn, mit dem Verfahren und der Denkart dieser Männer etwas genauer bekannt zu werden. —

(Die Fortsetzung folgt.)

(Hierbey das Intelligenzblatt No. III.)

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. №. III. 1798.

Neue Musikalien, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig um beygesetzte Preise zu haben sind.

Müller, A. E. 3 Sonatines progressives pour le Pianoforte. Op. 18. ts. 16 Gr.

Pleyel, Neueste Sammlung leichter Klavierstücke, 1te Sammlung. ts. 16 Gr.

Cetius, Lob der Liebe, für das Klavier oder Fortepiano. va. 3 Gr.

Emmert und Hacker, Lieder fürs Klavier, aus den Blüthen und Früchten vom Jahre 1798. Herausgegeben von Wismayer. va. 4 Gr.

Naumann, Canto de' Pellegrini dell' istesso oratorio aggiustato per l'Arpa o Cembalo. hr. 8 Gr.

Lorenz, Ode an die Nachtigall von Herrn Dr. Kosegarten. ib. 8 Gr.

— — Sinna und Selmar, eine Romanze von Kosegarten rb. 1 Rthlr.

Lauska, Andante con Variazioni. rb. 4 Gr.

Dritter Marsch des General Buonaparte, und Preussischer Regiments Hops- oder Quickmarsch fürs Pianoforte. rb. 2 Gr.

Mozart, Lieder, die zu späte Ankunft der Mutter etc. No. 12 und 13. ib. 4 Gr.

— — — — Am Grabe meines Vaters etc. No. 15. rb. 4 Gr.

— — — — detto. No. 18-20. rb. 8 Gr.

— — — — detto. — 21. rb. 8 Gr.

— — — — detto. — 22-25. rb. 4 Gr.

— — — — detto. — 26-28. rb. 4 Gr.

— — — — detto. — 29-31. rb. 4 Gr.

— — — — detto. — 32-33. rb. 4 Gr.

— — Sämmtliche Lieder und Gesänge beym Klavier. rb. 3 Rthlr.

— — Nachgelassene Lieder und Gesänge beym Klavier. ib. 16 Gr.

Salieri, Bravour-Arie aus Palmira: Du bist für mich gebohren etc. No. 6. rb. 12 Gr.

Himmel, deutsches Lied, Seiner Majestät dem König Friedrich Wilhelm dem Dritten zu Dero hohen Geburtsfeyer am dritten Aug. 1798. rb. 4 Gr.

Himmel, Wiegenlied von Herklots, Ihro Majestät der regierenden Königin von Preussen bey Gelegenheit Höchst Dero glücklichen Entbindung am 24. July 1798. rb. 4 Gr.

Salieri, Ouverture, Favoritgesänge und Märsche aus der Oper Palmira, rb. 1 Rthlr.

Journal des deutschen Theatergesanges. 8s und 9s Heft. rb. à 10 Gr.

Sachini, Ouverture, Ballets et Airs choisis de l'opéra Oedipe à Colone. rb. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — Arie aus detto. No. 11 u. 12. rb. 2 Gr.

Favoritgesänge aus verschiedenen Opern für 2 Flöten oder Violinen eingerichtet. rb. 16 Gr.

Berwald, Trois Polonoises pour le Fortepiano, deux avec l'Accompagnement d'un Violon. Op. 1. rb. 8. Gr.

Polonoise und Duett aus Lodoiska. rb. 9 Gr.

Weifs, 12 deutsche Lieder beym Klavier zu singen. 2ter Theil, gb. 1 Rthlr.

Beecke, 6 Lieder von Matthison. gb. 1 Rthlr.

Struck, 3 Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte avec Accompagnement de Flûte ou Violon et Violoncelle obligé, Op. 4. ae. 2 Rthlr. 16 Gr.

Soller, 6 Airs, variés pour Clarinette et Alto. Op. 4. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

Ferrari, Duo pour 2 Fortepiano ou Fortepiano et Harpe. Op. 20. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

Devienne, 3 Sonates pour une Flûte avec Accompagnement de Basse. Op. 58. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

— — — Pot pourri pour Flûte traversiere avec Violon ad libitum. Op. 60. ae. 10 Gr.

— — — 6 Duos d'Airs, variés pour 2 Flûtes. Op. 63. ae. 2 Rthlr.

— — — 6 Duos dialogués pour 2 Flûtes. Op. 65. ae. 2 Rthlr.

— — — 3 Quatuors concertans pour Flûte. Violon, Alto et Basse. Op. 66. ae. 2 Rthlr.

Wesely, 3 Quatuors concertans pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 9. ae. 2 Rthlr.

— — — — detto. Op. 10. ae. 2 Rthlr.

Richter, 3 Duos pour 2 Violons. Op. 5. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — — 3 Trios concertans pour Flûte, Violon et Violoncelle. Op. 4. ae. 1 Rthlr. 16 Gr.

Grasset, Concerto à Violon principal avec Accompagnement de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Cors, Alto et Basse. Op. 2. ae. 1 Rthlr. 16 Gr.

Brandl, Quatuor pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 15. ae. 20 Gr.

Dornaus, six petites pieces pour 1 Flûte et 2 Cors Op. 1. ae. 14 Gr.

Stumpf, pièces d'Harmonie pour 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons. Neuvieme Recueil tiré de l'opéra: Das unterbrochene Opferfest. ae. 1 Rthlr.

Friedl, 3 Sonates pour Violoncelle et Basse. Op. 1. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

Vignetti, Caprices pour le Violon. Op. 2. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

Pleyel, 6 Trios pour 2 Violons et Violoncelle. Op. 56. Liv. 1 und 2. ae. à 1 Rthlr. 16 Gr.

— — Sinfonie concertante pour 2 Violons principaux avec Accompagnement de 2 Violons, Alto, Basse, 2 Hautbois, 2 Cors et 2 Bassons. Op. 57. ae. 1 Rthlr. 20. Gr.

Methfessel, zwölf Lieder fürs Klavier. ae. 1 Rthlr.

Bauer, Catherine, Douze Variations pour le Pianoforte. ae. 12 Gr.

Sterckel, Douze Variations pour le Pianoforte. Op. 35. ae. 20 Gr.

— — Grande Sonate pour le Pianoforte. Op. 36. ae. 20 Gr.

Lämmerhirt, 2 Sonates faciles à quatre mains pour le Pianoforte. Op. 2. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

Clementi, 3 Sonates pour le Pianoforte. Op. 39. ae. 2 Rthlr.

Marches de diverses Corps francs de Vienne pour le Clavecin ou Pianoforte par differens Maitres. ar. 6 Gr.

Ferrari, 3 Sonates per il Clavicembalo o Fortépiano con Accompagnamento d'un Violino e Basso. Op. 6. ar. 2 Rthlr.

Gelineck, XII Variations pour le Clavecin ou Pianoforte: Sur le Trio: pria che l' Impegno; tiré del opéra l' Amor Maritato. No. 13. ar. 12 Gr.

— — — XII Variations pour le Clavecin ou Pianoforte sur une pièce tirée du Ballet Alcine. No. 12. ar. 12 Gr.

Tuch, VI Ländersche Tänze für das Klavier oder Fortepiano. va. 8 Gr.

Pleyel, Recueil de trois pièces pour le Clavecin ou Harpe. 4eme Partie de Clavecin. ar. 16 Gr.

— — Variations pour le Clavecin ou Harpe. No. 4. ar. 8 Gr.

Mozart, Trio per il Clavicembalo o Fortepiano con l'Accompagnamento d'un Violino e Violoncello. Op. 42. ar. 1 Rthlr.

Pär, Eloisa ed Abeilardo agli Elisi. Cantata a due Voci con l' Accompagnamento di Cembalo o Pianoforte. ar. 1 Rthlr. 8 Gr.

Clementi, 3 Sonates per il Clavicembalo o Fortepiano. Op. 39. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.

Edel, 8 Variations pour le Fortepiano sur le Duo (Wer Menuet hat erfunden etc.) de l'opéra: Eins und Drey de Mr. Perinet. ar. 8 Gr.

Haydn, Trio pour le Clavecin ou Pianoforte avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. 80. ar. 1 Rthlr.

— — Recueil de trois petites pièces faciles et agréables pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 81. ar. 12 Gr.

Kauer, Sonate pour le Fortépiano avec un Violon obligé. ar. 11 Gr.

Mozart, Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 44. ar. 1 Rthlr.

Patzelt, 9 Variations sur l'Ariette de Mr. Mozart pour le Fortépiano. ar. 8 Gr.

Pleyel, Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte avec l'Accompagnement d'un Violon. 43me Partie. ar. 1 Rthlr. 8 Gr.

Preindl, Variations pour le Clavecin. ar. 12. Gr.

Sterckel, Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte avec l'Accompagnement d'un Violon. Op. 36. ar. 12 Gr.

Woelfl, VI Variazions pour le Clavecin ou Pianoforte sur le Duo (Weibchen treu wie euer Schatten) tire del opéra: Das Labyrinth, oder der Kampf mit den Elementen, de Mr. Winter. ar. 11 Gr.

Zingarelli, Dio salvi Francesco Imperadore pour la Clavecin. ar. 16 Gr.

Ziegelhauser, 24 Oesterreichische Ländler Tänze für das Fortepiano. ar. 14 Gr.

Hoffmeister, 2 Airs de l'opéra: la grotta di Trofonio de Mr. A. Salieri arrangés pour Flûte, Violon, 2 Violes et Basse. ar. 1 Rthlr.

— — — Quartetto per 2 Violini, Viola e Violoncello. Op. 38. ar. 1 Rthlr.

Pleyel, 3 Quartettos per Flauto o Violino primo, Violino secundo, Viola e Basso. Op. 41. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.

Ziegelhauser, XII Variations pour 2 Violons sur l'air: a Schüsserl und a Reindel ist all etc. ar. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten *November* № 8. 1798.

Biographieen.

Anekdoten aus Mozarts Leben.

(Fortsetzung.)

13.

Er gab in diesem Concerte nichts als Kompositionen von sich, die damals nur noch im Manuscript existierten. Madame **Duscheck** aus Prag, diese bekannte brave Sängerin, war eben gegenwärtig und sang die jezt ziemlich bekannte äusserst schwierige und recht eigentlich für diese Sängerin geschriebene Scene mit obligatem Fortepiano. Im zweyten Theile spielte er das prachtvolleste und schwierigste aller seiner bisher bekannt gewordnen Concerte aus C dur, das seine Gattin nach seinem Tode herausgegeben hat — vielleicht ist es das prachtvolleste aller Concerte, die jemals geschrieben worden sind. Nimmermehr werde ich den himmlischen Genuſs vergessen, den er auch mir theils durch den Geist dieser Kompositionen, theils durch den Glanz, und dann wieder durch die herzschmelzende Zartheit seines Vortrags — verschafte. Um dem gewöhnlichen Stehlen seiner Compositionen — wenigstens seiner Concerte — vorzubeugen, spielte er von einer Klavierstimme, welche ein sonderbares Aussehen hatte. Sie enthielt nichts als einen bezifferten Baſs, über dem nur die Hauptideen ausgeschrieben, die Figuren, Passagien u. d. gl. nur leicht angedeutet standen. Er durfte das wagen, da er sich eben so sehr auf sein Gedächtnis, als auf sein Gefühl verlassen konnte. Am Ende der ganzen Musik wünschten Verschiedene ihn noch allein spielen zu hören; und der gefällige Mann, der schon zwey Concerte und eine obligate Scene gespielt, und überdies fast zwey Stunden accompagniert hatte — war sogleich bereit dazu; sezte sich nochmals hin und spielte, um allen alles zu werden. Er begann einfach, frey und feyerlich in C moll — doch es ist eine Albernheit so etwas beschreiben zu wollen. Da er hier mehr auf den Kenner Rücksicht genommen hatte, senkte er sich im Fluge seiner Phantasie nach und nach herab, und beschloſs mit den gedruckten Variationen aus Es dur, welche in der Sammlung der **Mozartschen Werke** bey **Breitkopf** und **Härtel** Cah. II. von Seite 45 — 56 abgedruckt stehen.

14.

Oft hat man **Mozarten** den Vorwurf gemacht, der vielen heutgen Philosophen gemacht wird — er habe sich nur allein mit **seinen** Werken beschäftigt, und sich nicht um das bekümmert, nicht das gekannt, was andere, gleichfals verdienstvolle Männer, in seiner Kunst geleistet hätten. Wenn man diesen Vorwurf nur auf das mehr oder weniger einschränkt: so kann man M—n davon nicht ganz frey sprechen. Indeſs liegt doch die Schuld davon weit weniger an ihm, als an seinen Verhältnissen, nach denen er, fast stets auf Reisen oder komponirend, fast nur Neues oder sich selbst hören und kennen lernen konnte. Wo ihm aber etwas wahrhaftig Gutes aufstieſs, mochte es alt oder neu seyn — so war er voll Freude und wuſste es zu schätzen. Nur von der beliebten Mittelmäſsigkeit, von der geistlosen Nachahmerey, nur von dem gedankenlosen leeren Manierirten war er ein abgesagter Feind. Worin er nicht Etwas von eigenem Geist fand, das warf er hin:

„Es ist ja nichts drin!" —

sagte er. Aber jedes auch nur leichte Blinken der Funken des Genie's übersahe er nicht; nahm den jungen Künstler von Talent in seinen Schuz, und trug, so viel er konnte, bey, zu seiner wei-

tern Bildung, Empfehlung, Belohnung. Ich könnte hiervon eine Menge Beyspiele erzählen, wenn ich nicht, eben weil deren eine Menge ist, glauben dürfte, dafs sie bekannt genug wären. Die Undankbarkeit so mancher, um die er sich verdient gemacht hatte, störte ihn darin nicht; er vergafs das Böse, das sie ihm anthaten, so schnell, als sie das Gute, das er ihnen erzeigt hatte. Er war — wo nicht der allererste, doch einer der ersten, die den Deutschen das Vorurtheil benahmen, dafs der Sitz der wahren Musik noch jezt in Italien sey. Im Gegentheil ereiferte er sich oft gegen die meisten neuesten italienischen Komponisten, mehr gegen die italienischen Virtuosen, noch mehr gegen die italienischen Sänger in Deutschland, und am allermeisten gegen den jetzigen herrschenden Geschmack der Hauptstädte Italiens in der Musik — alles, nach dem er es an Ort und Stelle gefunden hatte. Doch thun ihm die Kunstrichter gänzlich Unrecht, wenn sie behaupten, er habe nur kunstvolle Harmonie, nur gelehrte Arbeit an Andern geschäzt. Er liefs der durchsichtigsten Musik, nur mufste sie Etwas Geist und Eigenthümlichkeit haben — Gerechtigkeit wiederfahren. So habe ich ihn z. B. sehr vortheilhaft von Paisiello, dessen Arbeiten ihm sehr wohl bekannt waren, sprechen hören. Man kann dem, der in der Musik nur leichtes Vergnügen sucht, nichts bessers empfehlen, als die Kompositionen dieses Mannes — sagte er. Unter den ältern Komponisten schäzte er ganz besonders verschiedene ältere Italiener, die man leider jezt längst vergessen hat; am allerhöchsten aber Händeln. Die vorzüglichsten Werke dieses in einigen Fächern noch nie übertroffenen Meisters, hatte er so innen, als wenn er lebenslang Direktor der Londner Akademie zur Aufrechthaltung der alten Musik gewesen wäre.

„Händel weifs am besten unter uns allen,
„was grofsen Effekt thut —

hörte ich ihn einst sagen;

„wo er das will, schlägt er ein, wie ein
„Donnerwetter.“

Diese Liebe zu Händeln ging bey ihm so weit, dafs er vieles — was er aber nicht bekannt werden liefs — in dessen Manier schrieb. Es befinden sich unter seinen nachgelafsnen Papieren gewifs noch dergleichen Arbeiten. Ja, er ging darin noch weiter, als die meisten unsrer heutgen Musikkenner gehen möchten: er schäzte und liebte nicht nur Händels Chöre, sondern auch viele seiner Arien und Solo's.

„Wenn er da auch manchmal nach der Wei-
„se seiner Zeit hinschlendert —

sagte er,

„so ist doch überall Etwas drin!“ —

Er hatte sogar die Grille, eine Arie in seinem D. Giovanni in Händels Manier zu sezzen, und seiner Partitur dies offenherzig beyzuschreiben: man hat sie aber überall, so viel ich weifs, bey der Aufführung dieser Oper weggelassen. Von Hasse und Graun schien er weniger zu halten, als diese Männer verdienen: vielleicht kannte er aber die meisten ihrer Werke nicht. Jomelli schäzte er hoch —

„Der Mann hat sein Fach, worinnen er
„glänzt —

sagte er:

„und so, dafs wir's wohl werden bleiben las-
„sen müssen, ihn bey dem, der's versteht,
„daraus zu verdrängen. Nur hätte er sich
„nicht aus diesem herausmachen und z. B.
„Kirchensachen im alten Styl schreiben sol-
„len.“ — —

Von Martin, der damals, als Mozart in Leipzig war, die ganze Liebhaberwelt zu bezaubern anfing, behauptete er:

„Vieles in seinen Sachen ist wirklich sehr
„hübsch: aber in zehn Jahren nimmt kein
„Mensch mehr Notiz von ihnen.“ —

Eine Prophezeihung, die gleichfalls ziemlich genau eingetroffen ist.

„Keiner aber,

sezte er hinzu,

„kann alles — schäkern und erschüttern,
„Lachen erregen und tiefe Rührung — und
„alles gleich gut: als Joseph Haydn.“

15.

Auf Veranstaltung des damaligen Kantors an der Thomasschule in Leipzig, des verstorbenen

Doles, überraschte Mozarten das Chor mit der Aufführung der zweychörigen Motette: Singet dem Herrn ein neues Lied — von dem Altvater deutscher Musik, von Sebastian Bach. Mozart kannte diesen Albrecht Dürer der deutschen Musik mehr vom Hörensagen, als aus seinen selten gewordnen Werken. Kaum hatte das Chor einige Takte gesungen, so stuzte Mozart — noch einige Takte, da rief er: Was ist das? — und nun schien seine ganze Seele in seinen Ohren zu seyn. Als der Gesang geendigt war, rief er voll Freude: Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen läfst! — Man erzählte ihm, dafs diese Schule, an der Sebastian Bach Kantor gewesen war, die vollständige Sammlung seiner Motetten besitze und als eine Art Reliquien aufbewahre. Das ist recht, das ist brav — rief er: zeigen Sie her! — — Man hatte aber keine Partitur dieser Gesänge; er liefs sich also die ausgeschriebenen Stimmen geben — und nun war es für den stillen Beobachter eine Freude zu sehen, wie eifrig sich Mozart setzte, die Stimmen um sich herum, in beide Hände, auf die Kniee, auf die nächsten Stühle vertheilte, und, alles andere vergessend, nicht eher aufstand, bis er alles, was von Sebastian Bach da war, durchgesehen hatte. Er erbat sich eine Kopie, hielt diese sehr hoch, und — wenn ich nicht sehr irre, kann dem Kenner der Bachschen Kompositionen und des Mozartschen Requiem (von diesem in der Folge mehr) besonders etwa der grofsen Fuge Christe eleison — das Studium, die Werthschätzung, und die volle Auffassung des Geistes jenes alten Kontrapunktisten bey Mozarts zu allem fähigen Geiste, nicht entgehen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Die wahre Art, das Pianoforte zu spielen, von J. P. Milchmayer, Hofmusikus Sr. Durchl. des Churf. von Bayern, Klavier- und Harfenmeister. Dresden beym Verf. (Pr. 2 Rthlr.)

Dieses Werk wurde vor einiger Zeit nicht ohne Geräusch in die Welt geschickt; der Verf. spricht darin öfters in ziemlich hohem Ton; er nimmt von den trefflichsten Arbeiten deutscher Theoristen so wenig, oder vielmehr so gar keine Notiz, sondern lebt nur in dem, was er in Paris und Lyon gesehen und gehört habe: — dieses und noch manches andere, in der Folge anzuführende, scheint es uns zur Pflicht zu machen, es etwas ausführlich zu behandeln. Wir können dabey nicht aufrichtiger verfahren, als wenn wir den Inhalt vollständig angeben, die Eigenheiten anführen, dabey unsere Anmerkungen kurz beyschreiben, und am Ende daraus das Resultat über das Ganze ziehen.

In der Vorrede sagt der Verf. den Anfängern und Liebhabern, welchen er sein Werk übergiebt, dafs er ihnen hier die Grundsätze zergliedere, die er sich durch achtzehnjährigen Aufenthalt in Paris und Lyon und durch vier und zwanzigjähriges Studium dieses Instruments zu eigen gemacht habe.

Das erste Kap. hat viel Gutes über die Haltung des Körpers, der Arme, Hände, Finger u. s. f. Der Verf. verwirft beym Unterricht den Flügel, als ein Instrument, das Hände und Finger verderbe und solche zu vollkommnem Spiel untauglich mache; und das mit allem Recht, obschon sich noch viele andere Ursachen hinzu setzen liefsen. Aber er verwirft auch das Klavier (Clavichord): geschieht das mit eben so viel Recht? Und nun erst aus welchen Gründen! „Weil der, welcher ein Instrument lerne, sich doch einmal darauf hören lassen wolle, wozu das Klavier nicht geschickt sey, indem das Akkompagnement beym Konzert den Ton ersticken würde? (Also um Konzert, um öffentlich zu spielen lernet man nur Klavier? Warum nicht gar, um nur darauf zu reisen!) Hierzu kömmt beym Verf. der Grund: weil es in England und Frankreich keine Klaviere gebe und dort nur für's Pianoforte geschrieben werde — (Nun — Herr Milchmayer und seine Schüler sind in Deutschland, auch hat er für Deutschland geschrieben, denn er schrieb deutsch.)

Beym Unterricht soll der Schüler den Takt

durchaus nicht mit dem Fuſse treten — (Gut; aber warum?) weil er sonst die Füſse nicht zu den Veränderungen brauchen kann; (der Verf. ist überhaupt ein groſser Freund der Veränderungen durch Züge beym Spiel: kümmerlicher Ausdruck, der erst durch veränderte Züge hervorgebracht werden soll!) und weil die Zuhörer Pferde im Stalle stampfen zu hören glaubten — (geschiehet denn alles Takttreten gerade — pferdemäſsig?)

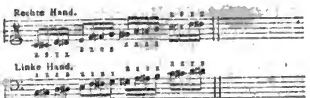
Vom sogenannten Blattspielen hält der Verf. nichts, weil dadurch der gute Vortrag und die richtige Fingersetzung leide, (ganz richtig.) Das was wir bisher gute oder schlechte Takttheile nannten, nennet er starke und schwache Zeit (ist das deutlicher?) Sehr richtig dringt er darauf, das die Anfänger nicht mit der linken Hand Oktaven greifen, auch keine Manieren anbringen sollen, wo beydes nicht vorgeschrieben ist. Unter den üblen Angewohnheiten, vor welchen der Verfasser noch warnet, ist auch manches lächerliche, z. B. man solle sich nicht während des Spiels, sondern fein vorher — schneuzen!!

Das zweyte Kapitel handelt von den Veränderungen der Finger, was wir andern Leute richtigen Gebrauch der Finger, richtigen Fingersatz nennen. Zur Uebung sind vorerst alle Dur- und Moll-Tonleitern mit richtigem Fingersatz abgedruckt; dann wird von den chromatischen Gängen gehandelt. Der Verf. empfiehlt die Fingersetzung nicht ganz, nach welcher der dritte Finger allein auf die Obertasten kömmt, wie:

Rechte Hand.
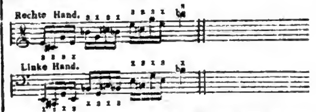
Linke Hand.

Er empfiehlt diese Applikatur nicht ganz, weil der dritte Finger hierdurch zu viel Stärke bekäme; obschon, wie er sagt, sich verschiedene groſse Meister derselben bedienten. Er ziehet diese vor:
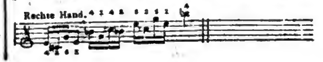


In A. E. Müllers vor kurzem erschienener „Anleitung zum richtigen und genauen Vortrage der Mozartschen Klavierkonzerte" — oder, wie vielleicht das Werk richtiger heiſsen sollte: „Anweisung zur richtigen Fingersetzung bey den schwierigsten neuen Klavierfiguren, mit Belegen aus Mozarts sämmtlichen Konzerten" — — dort wird die erste Fingersetzung als die bessere empfohlen, weil die Hand ruhiger und auch sicherer spiele, wenn nicht derselbe Finger bald auf Ober-, bald auf Untertasten gesetzt werde. So viel hierbey auch auf Gewohnheit ankömmt, so glauben wir der Müllerschen — als der beym Erlernen leichtesten, bey der Ausübung sichersten — den Vorzug geben zu müssen.

Den Gebrauch des Daumens empfiehlt der Verf. sehr — und mit allem Recht. Wie kann er aber behaupten, man solle in allen Tonarten lieber einerley Fingersatz beybehalten? Wie kann er einen Satz, wie



bezeichnen, und das als gute Fingersetzung empfehlen? Man versuche es uneingenommen und spiele diesen Satz, so bezeichnet, nur in mäſsigem Zeitmaaſse: und man wird sehen, wie holperich er herauskommen wird — wenn man auch das Unbequeme, das Handverdrehen, gar nicht in Betracht ziehen will. Die beste Fingersetzung für den angeführten Satz ist diese:



Linke Hand.

Bey dieser Gelegenheit kann Rec. nicht umhin, jedem, der wahre Applikatur erlernen will, „Bachs Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ — auf das angelegentlichste zu empfehlen. Enthält dieses klassische Werk in Bezug auf die vielen neuern Figuren auch nichts Ausführliches: so findet man doch in Ansehung der allgemeinen Grundsätze alles darin, was nur über diese Materie gesagt werden kann. Und wie leicht ist, bey Kenntnis und Uebung, die Anwendung aufs Besondere? auch aufs Neuere? Auch verdient hier Türks Klavierschule eine rühmliche Erwähnung, da sie gewissermaſsen als Fortsetzung des Bachschen Werks betrachtet werden kann. Doch wir kehren zu unserm Verf. zurück.

Wie stimmt nun mit jenem angeführten Grundsatz desselben (in allen Tonarten einerley Fingersatz zu behalten) die Behauptung zusammen auf der folgenden 17. Seite: „Man nimmt es als Regel an, daſs der Daumen und kleine Finger nicht ohne Noth auf die Obertasten gesetzt werden soll“ — „Es ist natürlicher Weise unmöglich, mit diesen Fingern, welche kleiner sind, als die andern, hohe und weit entfernte Tasten zu spielen — (und S. 16 — ?) ohne daſs man der Hand mit dem Arme einen Stoſs giebt, um auf dieselben zu kommen — (und S. 16 — ?) solche Stöſse sind, wie alle schnelle Bewegungen, dem ruhigen gleichen Spiele zuwider, man muſs sie also zu vermeiden suchen — (und S. 16 — ?) Gegen S. 20 hätten wir auch manches einzuwenden: wir dürfen aber nicht zu weitläuftig werden. Nur noch ein Wort von der für Lernende so wichtigen Applikatur. Welch groſse Hand wird zu des Verfassers Fingersetzung bey Sätzen, wie er selbst anführt, erfordert! z. B.



Das soll eine mehr ruhige und sichere Hand geben? Nimmermehr! Eher möchte es bey dieser Fingersetzung geschehen:

Aber gewiſs geschiehet es bey folgender leichtern und bequemern:

wo die Hand, auſser andern Vortheilen, auch in der ruhigsten Lage bleibt.

Doch der Verf. gestehet selbst ein, daſs zu seiner Applikatur eine groſse Hand gehöre (S. 35), welche wenigstens eine None bequem greifen könne. Wie wenig Anfänger können dies! und wie wenig Frauenzimmer besonders! Der Verf. behauptet noch obendrein, die deutschen Frauenzimmer haben kleinere Hände, als die Französinnen, für welche Behauptung ihm die erstern verbunden seyn mögen; — er habe deshalb seine achtzehn Jahre in Frankreich gebrauchte Applikatur unter uns abändern müssen u. s. w. Wie ist nun den Anfängern und Liebhabern, welchen doch der Verf. sein Werk übergiebt, und unter welche doch auch Frauenzimmer gehören — zu helfen? Er sagt es uns im Schluſs dieses Kapitels, welcher übrigens recht gute Lehren in Ansehung des ersten Unterrichts, obschon gar nichts neues enthält. Kinder sollen nehmlich auf Fortepiano's spielen, die besondere kleine Klaviaturen haben, und dann nach und nach sich an gröſsere gewöhnen. Es lieſse sich allzuviel hiergegen einwenden, als daſs wir nur Etwas anzuführen für nöthig hielten.

Zu den ganz eigenen Benennungen des Verfassers gehört auch, die Akkorde Gänge zu heiſsen. Sonderbar! Ist es Purismus? Man sagt wohl, einen Gang durch den Akkord machen: aber das heiſst, ihn brechen, (arpeggieren) seine Töne nach einander durch eine oder mehrere Oktaven anschlagen.

(Der Beschluss folgt.)

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Zweyter Brief.

(Fortsetzung.)

Hamburg den 10. November 1798.

Die deutsche Theater-Direktion hielt nehmlich schon seit mehrern Jahren darum an, des Sonntags theatralische Vorstellungen geben zu dürfen, welches ihr aber jedesmal bestimmt abgeschlagen wurde. Endlich erhielt Herr Schröder die Erlaubnifs zu den musikalischen Akademieen auf diesen Tag mit der ausdrücklichen Bedingung: „jedoch dafs diese musikalischen Akademieen in keine theatralische Vorstellungen ausarten." Als ferner vor zwey Jahren der Taschenspieler Pinetti seine Künste im französischen Schauspielhause, aus gewissen Ursachen, öffentlich des Sonnabends und Sonntags machen durfte, glaubte der Schauspieler und Schauspieldirektor Herr Schröder die Erlaubnifs zu den Sonntags-Comödien um so sicherer zu bekommen, und hielt von neuem darum an; sie wurde ihm aber von dem Collegio der Herren Oberalten auch von neuem abgeschlagen. Erst am Ende des leztverwichenen Sommers war die jetzige Theater-Direktion so glücklich, jene bis jezt so lange und oft vergeblich gesuchte Erlaubnifs, vorzüglich wohl durch Mitwirkung ganz besonderer Ursachen zu erhalten. — Sie werden, nur dies wenige vorausgesezt, leicht einsehen, wie ungerecht, oder doch wenigstens höchst unbillig das Verlangen der Direktion war: die Herren Romberg und mehrere andere sollten vermöge ihrer Contrakte verpflichtet seyn, die Sonntags-Comödien mit zu versehen, da doch in den Contrakten selbst keine Sylbe davon steht, auch überdies bey Abschliefsung derselben noch gar nicht an diese Erlaubnifs zu denken war; ja, das Verfahren dieser Direktion war hiebey indiskret genug, nicht nur den Herren Romberg, sondern auch überhaupt dem ganzen Orchester, ohne die allergeringste vorherige Uebereinkunft, am Freitag Abend vor der ersten Sonntags-Comödie während der Vorstellung schlechtweg anzeigen zu lassen: es würde am Sonntage gespielt. Man mufs sich über dies herabwürdigende und von Künstlern gegen Künstler höchst unstatthafte Benehmen um so mehr wundern, da man die Inspektion über die Musik zwey Männern, nehmlich dem Herrn Eule und Stegmann anvertrauet hat, die nicht nur beyde Musiker sind, sondern von denen der leztere sogar ein sehr grofser Kenner der Mufik und gründlicher Komponist ist, der den Werth ächter Tonkünstler und ihren nicht leicht zu ersetzenden Verlust vollkommen zu schätzen weifs. Von blofsen Schauspielern wäre ein solches Betragen allenfalls eher zu erwarten gewesen; man ist es von ihnen gewohnt, dafs sie nicht nur die Oper, sondern überhaupt Musik und Musiker, wo sie können und Gelegenheit haben, verachten, herabsetzen, und als etwas der Schauspielkunst und Schauspielern sehr nachstehendes und untergeordnetes betrachten und behandeln, da doch die tägliche Erfahrung mehr als zur Gnüge lehrt, dafs wahrhaftig ungleich mehr dazu gehört, ein erträglicher Musiker als Schauspieler zu seyn. So habe ich z. E. oft Lust- Schau- und Trauerspiele von lauter Liebhabern oder sogenannten Dilettanten, manchmal sogar von Kindern aufführen sehen, unter denen nicht selten manche richtiger deklamirten, ein dem Charakter der Rolle angemessenes Mienenspiel und Gestikulation genauer beobachteten, ihre Rollen besser gelernt hatten etc. als viele unserer vielgeliebten Schauspielerinnen und Schauspieler von Profession. Allein noch nie sah ich auch nur das allerkleinste oder unbedeutendste Operettchen von lauter Liebhabern aufführen; wo es allenfalls einmal versucht wurde, da mufsten doch immer eigentliche Sänger oder Musiker das Beste thun, und die etwannigen Dilettanten, welche sich an den Gesang oder ins Orchester wagten, hatten sich doch mehrentheils Jahre vorher mit der Musik beschäftiget. Ich weifs freilich sehr wohl, dafs es, selbst bey den besten Theatern, viele giebt, welche, ohne eine einzige Note zu kennen, bedeutende Singparthieen in grofsen Opern auswendig lernen, und ihre Lektion oft sicherer hersagen, als manche

von denen, die viel Musikkenntnisse haben: allein noch niemals hörte ich von einem, der etwan eine Violin- Hoboe- Horn- Fagott- oder Bafsparthie zu einer Oper auswendig gelernt und richtig hergespielt hätte. Jeder, der ein wenig Figur, Anstand, Gefühl für Deklamation, Gedächtnifs und eine erträgliche Aussprache hat, kann eo ipso jeden Augenblick Schauspieler seyn; ja es ist möglich, dafs er vielleicht bey dem ersten Versuche, wenn er eine gehörige Portion Selbstgefälligkeit mit Dreistigkeit oder Unverschämtheit verbindet und dabey brav brüllt, von vielen für einen grofsen Künstler gehalten werden wird. Nun aber suche man unter allen musikalischen Genieen, das vollkommenste aus, das aber, wie sich von selbst versteht, sich nie mit der eigentlichen Tonkunst beschäftiget haben mufs, und gebe ihm irgend eins der gewöhnlichen Instrumente, ein volles Jahr Zeit sich darauf zu üben, selbst einen guten Lehrer dazu — glauben Sie, dafs ein solches Genie, ohngeachtet aller nur möglichen Anstrengung, in dieser Zeit ein brauchbares Mitglied in einem guten Orchester zu werden im Stande seyn sollte? — Gewifs nicht. — Nur dies wenige in Betrachtung gezogen, ist es sehr begreiflich, dafs das obenangeführte herabsetzende Betragen der Theater-Direktoren manchem und besonders den Herren Romberg äufserst mifsfallen mufste, die sich denn auch, vorzüglich dieser äufserst undelikaten Behandlung wegen, ihrem Verlangen geradezu entgegensetzten und des Sonntags wegblieben. Da jene noch überdies sie sogar durch richterliche Hülfe zwingen wollten — welches ihnen aber nicht gelang — so mufste die beyderseitige Erbitterung einen sehr hohen Grad erreichen. Denn ob sie sich gleich nach der richterlichen Entscheidung mit einander einigermafsen verglichen haben: so werden doch die Herren Romberg, aufgebracht durch neue Beleidigungen, jede Gelegenheit, ihre Verbindungen mit diesen Direktoren so bald als möglich aufzuheben, mit dem gröfsten Vergnügen ergreifen; besonders um die glückliche und vernünftige Freiheit, die jeder ruhige friedliebende Bewohner unserer guten Stadt geniefst, ganz ungestört und uneingeschränkt geniefsen zu können. — Schon in meinem vorigen Briefe schrieb ich ihnen, dafs diese Herren nicht Brüder sind (wie viele glauben), sondern Brüder Söhne, Vettern, oder wie Sie sich selbst in Hinsicht ihrer Kunst und Herzensverhältnisse sehr richtig nennen — fratelli eugini. Der ältere, Andreas Romberg, ist 29 Jahr alt und spielt Violine. Sein Vater, Heinrich Romberg, ohngefähr 50 Jahr alt, ift Musikdirektor vom Bisthum Münster und bläst Clarinette. Seine Schwester Therese, von 17 Jahren, soll sehr gut Klavier spielen und Alt singen; ein hoffnungsvoller Bruder und bereits geschickter Violoncellspieler Balthasar, starb vor 6 Jahren im 17ten seines Alters. — Der Jüngere, Bernhard Romberg, ist 28½ Jahr alt und spielt Violoncell. Sein Vater von 53 und Bruder von 21 Jahren, beyde Anton Romberg, wie auch eine Schwester Angelika, 19 Jahr alt, liefsen sich im vorigen Winter auf ihrer Durchreise hier in einem öffentlichen Concerte unserer Romberg hören. Jene blasen Fagott; diese singt und spielt Klavier. Eine Unpäfslichkeit verhinderte mich damals, dies Concert selbst zu besuchen; allein fast jeder, der darin gewesen war, hatte sich über die Geschicklichkeit und ähnlichen Töne der beyden erstern, so wie über die schöne Stimme und den gebildeten Gesang der letzteren sehr erfreuet. — Ich habe viele sehr gute Violinspieler, z. E. Benda, Jarnowick, Möser, Lolli, Frenzl, Schlik, Rode, Müller, Pieltain, Pixis etc. von denen Ihnen gewifs mehrere bekannt seyn werden, und die sämmtlich ihre ausgezeichneten Verdienste haben, gehört; allein noch nie hat mich einer so ganz und gar befriediget, wie Andreas Romberg, als er vor 5 Jahren hier zum erstenmale in einer der hiesigen musikalischen Akademieen ein Concert von seiner eigenen Komposition aus dem b dur. spielte. Die wesentlichsten Vorzüge, die diesen Virtuosen zum wahren Künstler machen und sogleich jedem Kenner und gebildeten Liebhaber auffallen und für ihn einnehmen müssen, sind vorzüglich folgende. Fürs erste: er ist ein sehr braver

Componist, der einen richtigen guten Geschmack mit vielen Kenntnissen verbindet. Ich setze diesen Vorzug besonders darum ganz oben an, weil er 1) bey der fast allgemeinen, übrigens an und für sich ganz löblichen Gewohnheit der Virtuosen, sich nur mit selbstkomponirten Sachen hören zu lassen, einer der seltensten und 2) eben daher für alle, besonders aber für solche, die sich auf seltenern oder sogenannten Blasinstrumenten hören lassen, für welche gute Componisten meines Wissens äusserst wenige Concerte und andere ähnliche Sachen zum Hörenlassen geschrieben haben, einer der nothwendigsten ist. Wollen sie sich selbst überzeugen, wie fehlerhaft, fabrikenmäſsig, fade, nachlässig oder äuſserst mittelmäſsig selbst die besten der Kompositionen sind, welche von unsern Virtuosen zum Theil selbst verfertiget oder doch täglich gespielt werden: so betrachten Sie den gröſsten Theil der Concerte, Sonaten oder Solos eines Fodor, Edelmann, Lolli, Viotti, Rode, Schlik, Sterkel, Steibelt, Jarnowick, Devienne, Rosetti, Stamitz, Hoffmeister, Pleyel u. a. m. Ich setze Ihnen hier absichtlich lauter Namen anerkannt geschickter und verdienstvoller Männer hin, deren Werke in allen Arten von Concerten zum groſsen Vergnügen vieler Liebhaber und der gewöhnlichen Musiker benutzt werden, denen ich auch keineswegs ihre Schönheiten oder anderweitigen Vorzüge abzusprechen vermögte, sondern die im Gegentheil wenigstens doch von irgend einer Seite, sämmtlich Werth haben; unter denen aber dessen ungeachtet gewiſs sehr wenige sind, welche auch nur einigermaſsen Anspruch auf Korrektheit machen oder als eigentliche Kunstwerke aufgestellt werden könnten. Da Sie nun wissen, daſs vor allen andern die Komposition eines Musikstücks, es sey Concert, Sonate, Solo, Arie, Chor oder was es sonst wolle, wenn es mir gefallen soll, gut seyn muſs; da Sie ferner wissen, daſs die guten Komponisten und Kompositionen immer seltener, vielleicht nicht blos zu werden scheinen: so urtheilen Sie selbst, welch eine äuſserst angenehme Sensation dieser Andr. Romberg, der mit einem gut komponirten selbstgemachten Konzerte, gleichsam als ein Phönix unter den Virtuosen hervortrat, auf mich machen muſste. Leider besitzt ja der gröſste Theil der gewöhnlichen Virtuosen (besonders der Ausländer) und ihrer Zuhörer einen solchen erstaunlichen Grad glücklicher Unwissenheit, daſs jene den abscheulichsten Galimathias mit dem gröſsten Vergnügen und Entzücken zu spielen, und diese ihn mit dem lautesten Beyfalle zu belohnen im Stande sind. Als Beyspiel, wie weit Mangel an Kenntnissen und doch zu gleicher Zeit Anmaſsung im Absprechen und Urtheilen eines übrigens sehr schätzbaren Mannes gehen kann, mag folgendes dienen. Es ist nicht gar lange, als einer unserer nicht unbekannten Gelehrten, der sich um die Herausgabe mehrerer Kunstwerke und vorzüglich wegen der meisterhaften Uebersetzung von Racinens Athalie zu der Schultzischen Musik viele Verdienste erworben hat, auf Veranlassung eines kleinen Zwistes unter uns, über die in Paris mit Beyfall aufgeführte Gretrische Musik zu der Oper Lisbeth, die auch einigemal in unserm französischen Schauspielhause aber ohne Beyfall gegeben wurde, mir rieth, mich von den Schulfüchsereyen und — wie er es nehmlich zu nennen beliebte — Pedantereyen des reinen Satzes, des Rhytmus und dergl. loszumachen, um die Meisterstücke des gröſsten Genies, eines Gretri! unter denen er vorzüglich *la fausse magie*, *Richard coeur de lion*, *barbe bleu*, *Lisbeth* und mehrere andere aushob, bewundern zu können! — Was sollen andere thun, wenn ein solcher Mann so spricht oder überhaupt wenn solche Männer so raisonnieren? Ich meines Theils kann weiter nichts, als ihnen und ihres Gleichen allenfalls zu den Gefühlen zu gratuliren, die sie eine Menge schlechte Werke in ungestörtem Entzücken genieſsen und bewundern lassen, welche leider! mir und meines Gleichen, ungeachtet manche einzelne Vollkommenheiten darin seyn können, ungenieſsbar sind und bleiben werden. —

.....e.

(Die Fortsetzung folgt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten *November* **No. 9.** 1798.

Abhandlungen.

Ueber die Harmonie, von Knecht.

I. Ob die Harmonie in der Natur gegründet sey.

Den Behauptungen mancher Tongelehrten zu folge, sollte man beynahe glauben, dafs die Harmonie nicht in der Natur gegründet sey, weil die Alten von derselben nichts gewufst haben sollen, und Rousseau sie sogar eine gothische und barbarische Erfindung nennet, die der Musik mehr schade als nütze. In wiefern dieses wahr oder falsch sey, wird sich bey der Untersuchung, die ich in etlichen kurzen Aufsätzen über verschiedene wichtige, die Harmonie betreffende Punkte anstellen werde, allmählig aufklären.

Dafs die Harmonie ihren Grund in der Natur habe, beweiset schon jeder grofse klingende Körper, der den harmonischen Dreyklang mit sich führet. Denn, wenn eine einzelne tiefe Saite, die z. B. in das grofse C gestimmet ist, mit einem Federkiele auf dem Tonmaafse (sonomètre) angeschlagen wird, geräth sie natürlicherweise in eine Schwingung, aus welcher sich die zwölfte Stimme, das kleine g, als Quinte zur Oktave c, sodann die siebzehnte Stimme, das eingestrichene e als Terz zum nächsten eingestrichenen c am deutlichsten vernehmen läfst, dies ist also der eigentliche harmonische Dreyklang (Trias harmonica).

Mathematisch genommen ist dieses grofse C das Ganze selbst, die Quinte g, das Drittel und die Terz $\bar{e}$ das Fünftel vom Ganzen.

Einige *) behaupten, dafs aufser diesen angegebenen Tönen noch mehrere mit gehöret werden, als nämlich c $\frac{1}{2}$, $\bar{c}$ $\frac{1}{4}$, $\bar{b}$ $\frac{1}{7}$, $\bar{\bar{c}}$ $\frac{1}{8}$, $\bar{\bar{d}}$ $\frac{1}{9}$, $\bar{\bar{\bar{e}}}$ $\frac{1}{10}$, $\bar{\bar{\bar{f}}}$ $\frac{1}{11}$, $\bar{\bar{\bar{g}}}$ $\frac{1}{12}$, $\bar{\bar{\bar{a}}}$ $\frac{1}{13}$, $\bar{\bar{\bar{b}}}$ $\frac{1}{14}$, $\bar{\bar{\bar{h}}}$ $\frac{1}{15}$ und $\bar{\bar{\bar{c}}}$ $\frac{1}{16}$: also aufser den harmonischen Antheilen auch eine ganze Tonleiter, wie die Trompete und das Horn sie enthält. Was das c $\frac{1}{2}$, $\bar{c}$ $\frac{1}{4}$, $\bar{b}$ $\frac{1}{7}$ und $\bar{\bar{c}}$ $\frac{1}{8}$ anbelangt, werden diese vier Klänge, wenn man recht genau darauf Acht hat, sehr schwach gehört; aber von den übrigen höhern und leitermäfsigen Töne, kann, wenn ich gleich zugebe, dafs die Fibration auch sie berühre, nichts vernommen werden, erstlich, weil dazu überfeine Ohren erforderlich sind, und zweytens, weil, wenn auch Einer solche Ohren hätte, die zween Hauptantheile einer langen Saite, das $\frac{1}{3}$ und $\frac{1}{5}$, zu stark und zu anhaltend fortklingen, folglich die übrigen Töne theils verdunkelt, theils, was die höhern betrift, ganz ausgelöschet werden.

Dieses musikalische Experiment kann auch auf einem guten Flügel und Pantalon gemacht werden, wenn man eine tiefe Saite, wie das grofse C ist, anschlägt, und das Ohr nahe an den Resonanzboden hält. Je kürzer eine Saite ist, desto schneller und kürzerdauernd ist auch ihre Vibration, und desto unbemerkbarer dem Ohre sind ihre harmonischen Antheile, die sie auch, wie eine lange Saite, mit sich führet. Daher läfst sich dieses am besten mit einer langen Saite versuchen.

Auch eine grofse Orgelpfeife enthält den harmonischen Dreyklang nach den vorangegebenen Verhältnissen, so wie man bemerket, dafs selbst eine einzelne kleinere Pfeife von verschie-

*) Ein Gewisser schimpfet sogar darauf, wenn man ihm nicht alles glaube. Das ist eine feine Art zu überzeugen!

denen Orgelregistern eine Quinte und höhere Oktave, also eine Harmonie, von sich hören läſst.

Man wird mir kaum glauben wollen, wenn ich sage, einmal die Beobachtung gemacht zu haben, daſs sogar ein langes und rundes Stück Tannenholz, das inwendig durchgebohrt, und zu einem Pumpbrunnen bestimmt war, gerade das groſse G mit seinen zween harmonischen Antheilen dem $\overline{d}$ $\frac{1}{3}$ und $\overline{h}$ $\frac{1}{5}$ ertönen lieſs, als es von oben mit einem groſsen Hammer in den Grund des Brunnens hinuntergeschlagen wurde.

Eben so bemerkte ich zu einer andern Zeit, als ich bey einem Kupferschmid vorbeyging, der ein groſses Kupferblech hämmerte, daſs dasselbe den Baſston es in der kleinen Oktavabtheilung von sich gab, mit dem noch mehrere höhere harmonische Töne, als nämlich die Terz, Quinte und Oktave erklangen.

Dieses kann man nicht minder an einer groſsen Glocke, wenn die Materie dabey recht rein ist, wahrnehmen.

Endlich führet ein einzelner Ton der menschlichen Stimme einige höhere Töne mit sich, welches, wenn man nicht genau darauf achtet, bey dem tiefen Ton einer starken Baſsstimme am vernehmlichsten ist. Man vernimmt nämlich zuerst eine höhere schwach mittönende Oktave, sodann eine höhere Quinte, als das Drittel, und eine höhere Terz als das Fünftel. Diese mitklingenden harmonischen Antheile geben sowohl der weiblichen und vornehmlich der männlichen Stimme, als andern Tönen verschiedener musikalischen Instrumente, wie auch den Orgelpfeifen eine Annehmlichkeit, welche die Natur unmittelbar in sie geleget hat.

Diese vielen angeführten Data machen den ersten unwidersprechlichen Hauptbeweis, daſs die Harmonie in der Natur gegründet sey, weil es Körper giebt, die den ersten und schönsten aller Akkorde, den harmonischen Dreyklang, aus welchem entweder die andern entspringen, oder mit welchem doch die Dissonanzien verbunden werden, schon von Natur mit sich führen.

Diese wichtige und schöne Erfindung scheinet eben so, wie folgende, die den zweyten Hauptbeweis abgiebt, nur musikalischen Naturforschern neuerer Zeiten aufbewahret worden zu seyn.

Wenn man das oben zuerst angeführte musikalische Experiment auf eine umgekehrte Weise anstellet, und zween Klänge zugleich z. B. auf einer guten Violine, sehr rein greifet: so läſset sich ein d r i t t e r K l a n g (*sono terzo*), der in der Luft erzeuget, und deswegen der Zeugeklang genennet wird, hören, wodurch eine dreystimmige oder eigentlich, wenn man genau Acht giebt, vierstimmige Harmonie hervorgebracht wird, weil dieser dritte Klang eine höhere Oktave mit sich führet, die nur ein sehr subtiles Ohr vernimmt.

Ich will das oben vom Tonmaaſse gegebene Beyspiel wieder nehmen, und es umkehren. Man streiche die zween harmonischen Antheile g $\frac{1}{3}$ und $\overline{e}$ $\frac{4}{5}$ auf einer guten Violine *) zugleich an, so wird das groſse C, nebst dem kleinen c $\frac{1}{2}$ **) in der Luft erklingen. Der nämliche Versuch kann auch auf einem Pianoforte und Pantalon, der rein gestimmt ist, angestellet werden. Eben so sind zwey Oboen oder Flöten dazu tauglich, um, wenn dergleichen Töne ***) darauf in einem Saale äuſserst rein geblasen werden, den dritten Klang, welcher allezeit der Hauptklang ist, erklingen zu machen.

Wer siehet nicht hieraus, daſs die Harmonie auf eine doppelte Weise in der Natur ver-

---

*) Ist die Violine nicht gut, so lege man eine Tabaksdose oder sonst so etwas auf den Deckel derselben nahe an den Steg bey der G Saite.

**) Diese beiden C liegen bekanntlich schon ausser dem Umfange der Töne, den die Violine hat.

***) In der vierten und lezten Abtheilung meines Elementarwerks der Harmonie, wovon der Text schon gedruckt ist, und nur die Notentafeln noch vollends gestochen werden müssen, kommt eine ganze solche Tonleiter vor, wovon die Luft den Grund- oder besser den Stammbass angiebt.

borgen liege; und dafs man ihr durch dergleichen Versuche auf die Spur komme?

Gleichwie aber die Natur den Keim der Harmonie in gewisse klingende und demnach musikalische Körper geleget hat; so hat sie auch das Gefühl für dieselbe in die menschliche Seele gepflanzet. Und gleichwie der menschliche Geist nicht nur an Gegenständen, deren Theile unter sich in einem schönen Verhältnisse stehen, und welche vermittelst der Augen zu ihm geführet werden, ein grofses Wohlgefallen hat, sondern auch selbst fähig ist, sich dergleichen Ideen, an denen er sich ergötzet, ohne Hülfe eines äufserlichen Sinns zu machen: eben so findet derselbe nicht allein an schönen Verhältnissen harmonischer Töne, die zu ihm durch das Gehör dringen, inniges Vergnügen, sondern ist auch im Stande, sich ohne Hülfe eines äufsern Sinnes solche harmonische Verhältnisse in seinem Innern vorzustellen.

Diesem den meisten Menschen von der Natur eingepflanzten Gefühl der Harmonie zu folge weifs man aus der Erfahrung und Beobachtung, dafs es sehr Viele giebt, wovon einige eine einfache und fafsliche Melodie in Terzen- und Sextenverhältnissen, andere mit bafsmäfsigen Tönen begleiten können, ohne die Musik kunstmäfsig erlernet zu haben. Dieses kommt alfo blos von einem natürlichen guten musikalischen Gehör und harmonischen Gefühl her, welches beweiset, dafs der Keim hiezu in den Seelen solcher Menschen schon verborgen liegen müsse. Und wollte man die Einwendung machen, dafs dieses Gefühl erst, seitdem die Harmonie in neuern Zeiten allgemeiner geworden ist, in denselben erwecket worden sey: so würde doch nicht geläugnet werden können, dafs dieses wenigstens eine von der Natur den menschlichen Seelen eingepflanzte Empfänglichkeit für die Harmonie voraussetze.

Die Natur scheinet auch durch die Einrichtung und den Unterschied der menschlichen Stimmen einen Wink gegeben zu haben, dafs sie keinen absolut einklängigen Gesang verlange, dafs eine weibliche und knäbliche, als die höchste und durchdringendste Stimme der Melodie, die männliche, als die tiefste Stimme, die Grundtöne, diejenige Mittelstimme, welche die hohen Töne der Melodie nicht erreichen kann, in etwas tiefern harmonischen Tonverhältnissen, und endlich die nächst an die Bafsstimme gränzende, die zwischen der vorigen und tiefsten Stimme die Mitte hält, ebenfalls in etwas noch tiefern Tönen die harmonische Begleitung dazu singen soll.

Ein beobachtender Liebhaber der Natur wird es schwerlich lächerlich finden, wenn ich sie noch auf zwey andern Seiten kürzlich betrachte.

Man horche einmal — denn es däucht mir eines musikalischen Spähers der Natur nicht unwürdig zu seyn, auch die befiederten Sänger in dieser Hinsicht zu betrachten — einem Concert verschiedener Vögel in einem Walde aufmerksam zu, und man wird aus dem bunten Gemische höherer und tieferer Stimmen, wo unter andern vornehmlich die monotonische Wachtel gleichsam den Bafs dazu schlägt, und der harmonische Gukuk die zween harmonischen Antheile — angenommen, dafs jene den Grundklang $\overline{c}$, und dieser die Quinte $\overline{g}$ und $\overline{e}$ ertönen läfst — nach einander singt, eine Art von *wilder* Harmonie bemerken.

Endlich bemerket man auch sogar an unmusikalischen Körpern die schönste Harmonie. Man mag die von dem göttlichen Plato und vortrefflichen Wieland sehr gepriesene *Harmonie der Sphären* immerhin für eine philosophisch dichterische Grille halten; so ist doch aus der Astronomie gewifs, dafs die himmlischen Körper unter sich in dem schönsten Verhältnisse stehen, und gleichsam eine nur dem höchsten Geiste vernehmbare, höchst angenehme Harmonie bilden.

Da nun alles in der Natur, wie sie der Schöpfer aufgestellet hat, Harmonie ist, wenn gleich hie und da eine Disharmonie, die sich aber, wie in der Musik, gleich wieder in Harmonie auflöset, bemerket wird: warum sollte nicht, meinen angeführten, und, wie ich glaube, wahren Bemerkungen gemäfs, vielmehr die musikalische Harmonie ihren Grund in der Natur haben?

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Die wahre Art, das Fortepiano zu spielen, von I. P. Milchmayer.

(Beschluss.)

Das dritte Kapitel von den Manieren. Alles was der Verfasser hier sagt, das haben Bach und Türk in ihren Klavierschulen gründlicher und ausführlicher bearbeitet. Aber wie kann der Verfasser bey der wissenschaftlichen Musik und beym guten Geschmack — ich will nicht sagen rechtfertigen, sondern nur mit einigem Grunde entschuldigen, was er von den Cadenzen der Concerte sagt: Hier können Läufe, Manieren u. d. gl. angebracht werden, welche mit dem Stück in gar keiner Verbindung stehen (!) und den vorhergespielten Gängen nicht im geringsten gleichen. (!) Man kann wohl nicht schlechter über die Cadenza sprechen, als der Verf. hier thut. Möchte es ihm doch gefallen, sich erst selbst eine gründliche und würdige Idee davon zu verschaffen; möchte er zu dem Ende lesen und beherzigen, was Türk in seiner Klavierschule ausführlich; oder wenigstens, was der uns unbekannte Verf. eines, wie es scheint, nicht nach Verdienst geschätzten Büchleins: Blicke in das Gebiet der Künste etc. Gotha bey Perthes. S. 90 u. 91 — ganz in der Kürze von der Cadenza gesagt hat.

Das vierte Kapitel vom musikalischen Ausdruck. Nachdem der Verf. im Allgemeinen vom Ausdruck geredet hat, gehet er ins Einzelne, und lehret da z. B. Pianissimo muſs so vorgetragen werden, daſs „der Zuhörer Abends bey stillem heitern Himmel in einer Entfernung von etwa hundert Schritten ein Gespräch zwischen zwey Personen zu hören glaubt; Piano, als wären gedachte Personen schon funfzig Schritte näher.“ (!!!) Forte, sagt er dann druckt starke Leidenschaften aus, „auch kann man die Freude des Pöbels damit bezeichnen“ (auch den Aerger über läppische Erläuterungen). Unter den folgenden erläuterten Kunstausdrücken stehen mehrere falsch geschrieben z. B. Majestoso, Ritartanto.

Fünftes Kapitel von der Kenntnis und Veränderung des Pianoforte. Dies möchte wohl das schwächste Kapitelchen im ganzen Werke seyn. Der Verf. räth, sich die kleinen viereckigten Pianoforte's zu kaufen — warum? weil mehr Züge und Veränderungen daran sind! Diejenigen Instrumentenmacher kann er nicht genug loben, welche — viele Züge und Veränderungen an ihre Instrumente machen! Steibelt ist der Mann, der der Welt gezeigt hat, wie man Züge brauchen müsse! u. s. w. Hierzu läſst sich — Nichts sagen. Wir Deutschen wollen doch lieber bey unsern Stein'schen Instrumenten bleiben, auf denen man, ohne Züge, alles machen kann.

Sechstes Kapitel. Allgemeine Bemerkungen; als: über Gänge, wo die Fingersetzung schwer zu finden; über den öffentlichen Vortrag musikalischer Stücke. — Hier redet der Verf. von der Sonate mit Begleitung, dann von der Sonate für vier Hände, und deren Vortrag: und giebt einige gute Lehren. Dabey sagt er, es gebe schöne vierhändige Sonaten, besonders von Pleyel und Kozeluch. — Nun, wir wollen die Arbeiten dieser Komponisten nicht gerade verwerfen: aber kennet denn Hr. Milchmayer die Meisterstücke von Mozart und Clementi nicht? Auch hat der Verfasser sehr selten eine solche Pleyelsche oder Kozeluchsche Sonate gut spielen hören. — Das ist schlimm: wie viele von seinen Lesern werden glücklicher gewesen seyn! — Nun folgt die variirte Ariette. Die Themata sollen, nach dem Verf., stets den Zuhörern bekannt und beliebt seyn, damit sie im Stillen mitsingen können (!). Endlich vom Pot-Pourri. Dieser ist, nach des Verfassers Definition, ein Tonstück, in dem Bruchstücke aus Capricen, Sonaten, Variationen, Opern, Kirchenstücken u. s. w. in einer gewissen Ordnung vorkommen. Er schätzt dies Gemengsel sehr hoch, besonders seit Herr Steibelt erschien, und „mit seinem schöpferischen Geiste, bey seinen groſsen musikalischen Talenten, auch die Pot-

pourri's zu ihrem vollkommenen Glanze (??) erhob, so, dafs die gröfsten Kenner der Musik (???) gezwungen wurden zu bekennen, dem Potpourri, wie Herr St. es komponirt und auf einem guten Pianoforte spielt, sey Nichts zu vergleichen (????). Man kann eine grofse Sonate ganz vollkommen gut spielen, sagt der Verf, und doch im Potpourri ein Anfänger seyn. — (Ach ja: auch umgekehrt) Er selbst hat mit seinem Potpourrispiel mehr Beyfall eingeerndtet, als wenn er die Stücke der ersten Meister gespielt. (Wer wird ihn um diesen Beyfall beneiden?) Schlüfslich sagt der Verfasser noch manches Gute über den Ankauf der Musikalien, über die Wahl der Uebungsstücke für junge Künstler u. dgl. Dafs er aber von ihnen, wenn sie gute Musiker werden wollten, verlangt, sie sollten täglich acht Stunden, Morgens von 6 bis 10, Nachmittags von 4 bis 8 Uhr spielen, ist doch ein wenig viel gefordert.

Vielleicht hätte Rec. nach diesem allen nicht einmal nöthig, ein allgemeines Urtheil über dies Werk zu fällen. Seines Bedünkens ist im Ganzen damit nicht viel gewonnen. Dafs der Verf. ein geübter und erfahrner Mann ist, wird man ihm nicht absprechen. Aber dafs er sich, besonders da er für Deutsche schrieb, doch erst mit unsern Lehrern, und deren ausführlichern und gründlichern Werken hätte bekannt machen, dafs er mit weit strengerer Kritik sein eigenes Werk vor der Bekanntmachung hätte behandeln, dafs er auch mehrern Fleifs auf seinen Styl hätte verwenden sollen — das ist wohl eben so wenig zu leugnen. Der einzige Vorzug, den es uns vor Bachs und Türks Werken zu haben scheint, ist, dafs es in Ansehung der neuern, modernen und galanten Figuren mehr ins Specielle gehet; und in sofern kann es, besonders von denen, welche von den allgemeinen Grundsätzen dieser Männer die Anwendung auf solche Figuren zu machen nicht im Stande sind — neben Bach und Türk allerdings mit Nutzen gebraucht werden.

K....

Korrespondenz.

Ein Freund des Herrn von Dittersdorf führt mit diesem, als vorzüglichem und originellem, Komponisten, sattsam berühmten Manne, eine musikalische Korrespondenz, und hat uns, mit Erlaubnifs des Hrn. v. D., diesen Briefwechsel für unsere Zeitung mitgetheilt, in der Hoffnung, es werde unsern Lesern angenehm, und manchem wohl auch belehrend seyn, die musikalischen Herzenserleichterungen eines so sehr geschäzten Mannes zu lesen. Wir sind ganz der Meinung dieses Freundes des Hrn. v. D., und werden deshalb von Zeit zu Zeit Etwas aus dieser Korrespondenz einrücken.

Vor kurzem kam zwischen diesen beyden Männern das leider zum Tone der Zeit gewordene Vermengen der Gattungen in der musikal. Welt, wie in der romantischen u. s. w. zur Sprache. Man klagte über die Kirchenmusik in den komischen Opern, und über die komische Opernmusik in den Kirchen; und besonders auch über das Vermengen des Heroischen und Komischen, ja Burlesken, in den meisten neuern Operetten. Sollte es nicht eine Möglichkeit seyn — schrieb Dittersdorfs Freund — durch feste Grundsätze die Grenzen des Komischen und Heroischen in der Musik genau abzustecken, wie man es etwa im Drama gethan hat oder doch wohl thun könnte? Sollten sich nicht feste Regeln für junge Komponisten festsetzen lassen, wodurch sie jene üble Mode vermeiden und dennoch — ja desto mehr, wirken könnten u. s. w.? Ohne an dieser artistischen Streitigkeit Theil nehmen zu können, müssen wir, und hoffentlich einverstanden mit unsern Lesern — bekennen, dafs diese Fragen gewifs mit sehr vielem Recht an einen Mann gethan wurden, welcher zugleich Verfasser eines Hiob, und so vieler ächtkomischer Theaterstücke ist. Des Herrn v. D. Antwort auf diese Fragen mag den Anfang dieser mitgetheilten Korrespondenz machen. Eine förmliche systematische Abhandlung wird man nicht erwarten, da der Briefschreiber — Briefe, und zwar freundschaftliche Briefe schrieb. Diese

Vorrede wird man uns aber verzeihen, da wir die Leser erst in die Sache selbst führen mußsten. Uebrigens lassen wir, um den Raum zu schonen, mit Erlaubniſs des H. v. D. alles weg, was nicht zur Sache gehört.

d. Redakt.

Ich habe neulich behauptet, daſs allerdings eine solche Grenzberichtigung mir möglich scheine, und nun drängen Sie mich, sie sogleich selbst anzustellen. Das ist ein wenig unbillig, mein Freund. Man kann von der Möglichkeit einer Sache recht wohl überzeugt seyn, kann auch allenfalls im Allgemeinen wissen, wie sie ausgeführt werden müsse, ohne sie deswegen selbst zu bewerkstelligen im Stande zu seyn. Viele Kritiker mögen über die Grenzen der Mahlerey und Poesie nachgedacht und gut geurtheilt haben, ohne deswegen, wie Lessing, einen Laokoon schreiben zu können. Wir wollen beyde abrechnen und nachlassen. Sie fordern von mir vorerst eine gründliche Beantwortung der Frage: Worauf ein Tonsetzer bey dem ernsthaften, und worauf er bey dem komischen Singspiel hauptsächlich zu sehen habe. Diese kann ich Ihnen nicht geben. Lassen Sie aber so weit nach, und nehmen Sie mit meiner schlichten Meinung, so wie sie sich besonders aus eigener Erfahrung in mir gebildet hat, vorlieb: so will ich von meiner Verweigerung nachlassen, und Ihnen meine flüchtigen Gedanken, so wie sie mir in den Kopf kommen, vorlegen.

Zuerst im Allgemeinen, worüber wohl kein Streit ist und was sich von selbst versteht: der Komponist, der ernsthafte, wie der komische, muſs wahr schreiben. Nun ist aber das Gedicht, das er bearbeitet, seine Welt, die er darstellen muſs. Folglich muſs er die Charaktere seines Dichters vor allem genau studieren und sich in diese hineindenken und hineinempfinden — wenn ich so sagen darf. Da findet er denn erst den groben Unterschied der Charaktere, z. B. eines idealen oder eines gemeinen Liebhabers und der Aeuſserungen dieser Charaktere — jenen in der ernsthaften, diesen in der komischen Oper. Sodann findet er die feinen Unterschiede selbst unter den idealen Liebhabern der ernsthaften Oper unter einander; und der gemeinern der komischen Oper unter einander. Vergleichen Sie, um mich zu verstehen, etwa den Liebesantrag des *Aenea* und den des *Jarba* in Metastasio's *Didone abbandonata*, und Sie finden zwey ideale Personen, welche sich über einerley Gegenstand äuſsern, aber himmelweit verschieden. Dasselbe ist natürlicher Weise mit allen andern Leidenschaften. Dieser Vorschrift des Dichters muſs nun der Komponist streng folgen; und, so wie dieser durch andere Ausdrücke und Wendungen seine Personen charakterisirt und individualisirt, so muſs Er dies durch sein Mittel — durch verschiedene Modulationen. Wenn dies noch eines Beweises bedürfte, so könnte man ihn hernehmen von der Verschiedenheit der Absichten des ernsthaften oder des komischen Singspiels. Ich gehöre nicht unter die Rigoristen, welche alles Tändelnde aus der ernsthaften, und alles Erhabene aus der komischen Oper verweisen wollen: aber, nicht nur daſs sich der Komponist jenem dort, diesem hier, nicht oft und nicht lange überlassen darf — so sollte er auch in dem Tändelnden seiner ernsthaften Oper nicht so tief sinken, nicht so gemein werden, als in der komischen: und in dieser sich nicht so hoch aufschwingen, nicht so alles, was seine Kunst für Mittel des Erhabenen und Groſsen hat, von allen Seiten aufbieten und mit Gewalt zusammenpressen.

Bey der ernsthaften Oper ist es eine Hauptforderung an den Komponisten, neue, fremde, wohlüberlegte Sätze aufzufinden, und diese immer so zu koloriren, daſs der Zuhörer, eben durch diese Neuheit — nicht nur in Aufmerksamkeit erhalten, sondern in Empfindung fortgerissen werde. Hier ist aber die bekannte Klippe, woran auch viele sonst berühmte und verdienstvolle Männer gescheitert sind: sie glaubten jene Absicht durch Uebertäubung und Ueberfüllung zu erreichen; und die Zuhörer — nun ja, die sehen dann den Wald vor lauter Bäumen nicht, wie Wieland sagt. Statt dessen sollte man hier (jene Haupterfordernisse vor-

ausgesezt) im Akkompagnement und in allen Nebendingen so einfach, als möglich, seyn, damit der Sänger in der Freiheit seines Vortrags in Verzierungen u. s. w. nicht zu sehr beschränkt würde. Denn es ist vergebens, wenn man ihn durch grofse Fülle der Harmonie u. s. w. blos auf das Vorgeschriebene beschränken will; und so entstehen dann Verzierungen der Verzierungen — ein Chaos, das am Ende unausbleiblich wird, und jeden vernünftigen und natürlich empfindenden Mann geneigt macht in den jezt so lauten Tadel mancher grofsen Genie's, welche ihre Grübeleyen zum Nachtheil des Gesanges prävaliren liefsen — mit einzustimmen.

Ganz anders scheint mir's dagegen bey der komischen Oper zu seyn. Hier hat der Komponist mehr Spielraum, und kann seinen Launen und Einfällen freyern Lauf lassen. Es giebt daselbst vollstimmige Sätze, in welchen er sein Instrumentalspiel ohne Scheu kann glänzen lassen, ohne die Sänger dadurch zu verdunkeln und zu übertäuben. Wie aber der ernsthafte Komponist hauptsächlich durch Neuheit der Ideen zu interessiren suchen mufste, so — ich wage es geradezu zu sagen — so wird der komische Komponist desto mehr interessiren, jemehr er ganz leichte und dem Publikum sogleich fafsliche, leicht nachzuträllernde Sätze anzubringen verstehet. Es ist an und für sich selbst klar, dafs er, wenn er wirklich Genie besitzt, auch bey solchen Sätzen Gelegenheit finden wird, durch Instrumentalbegleitung, durch Wendungen u. d. gl. dem gebildeteten Zuhörer Etwas zu geben. Doch hätte er sich dabey nicht zu tief herabzusenken und dergleichen Gerichte zu oft aufzutischen: denn — omne nimium vertitur in vitium, und hier kann man gar leicht ins Nimium verfallen. *Carl von Dittersdorf.*

(Der Beschluss folgt.)

Abhandlung.

Bescheidene Anfrage an die modernsten Komponisten und Virtuosen.

Es ist ein alter, oft gebrauchter Spas, dafs Musiker sich Bedenklichkeiten über ihre Kunst und ihre Produkte eben so wenig gefallen liefsen, als Dichterinnen über ihre Verse. In der Voraussetzung, dafs dieser alte Spas auch verlegen, dieser oft gebrauchte auch verbraucht ist, will ich von Zeit zu Zeit meine Bedenklichkeiten über dies und das in der neuesten Musikwelt zu Tage fördern — besonders in der Absicht, um dadurch Leute, welche der Sache ganz gewachsen sind, aufzureizen, uns ihre Ideen mitzutheilen. Deshalb bin ich auch so kurz, wie ein Sentenzenfabrikant; so rhapsodisch und konfus, wie ein Humorist; und, wo ich nicht eigentlich in meinem Fache bin, so leise fragend, wie ein Recensent der weinerlichen Gattung — mit Fichte zu reden. Also

1) Es gab eine Zeit, wo die Flöte das sanfteste aller Instrumente nicht nur hiefs, sondern auch war; wo sie sogar zum Sprüchwort wurde und zum Ideal, mit dem man alles Sanfttönende verglich. Jezt ist das anders. Die modernsten Komponisten setzen meistens so für dies Instrument, dafs es schreyen, oder vielmehr in der Höhe durchpfeifen mufs; und die Virtuosen lieben diesen scharfen, schneidenden Ton so, dafs sie alles in demselben vortragen — auch ihre Solo's und Adagio's. Ist das gut? Ich weifs es wohl, dafs die einzelne in der Höhe pfeifende Flöte, welche, meines Wissens, Mozart zuerst eingeführt oder doch am häufigsten benuzt hat, in gewissen Verhältnissen treffliche Wirkung thut — wie z. B. in der Overtura zu dessen *D. Giovanni:* — aber warum setzen die Herren jezt alles so? warum lehren die Virtuosen ihre Schüler jezt gar keinen andern Ton, als diesen scharfen? warum tragen die Virtuosen jezt alles in diesem schneidenden Ton vor? — Ich weifs auch das, die Herren antworten: das Instrument selbst verlangt es, man kann anders nicht rein spielen; die Tiefe wird beym sanften Ton, im Verhältnifs gegen Mitte und Höhe, zu tief, die Höhe, im Verhältnifs gegen jene, zu hoch. Ist das ganz wahr? Dafs es das Erste nicht ist — davon führe ich zwey schon mir, der ich nicht viel Virtuosen kenne, bekannte lebende Zeugen an als Beyspiele, wie man sanft und in der That doch rein blasen könne: Herrn

Prinz in der Dresdner Kapelle und Herrn Tromliz in Leipzig. Das leztere — dafs die Höhe bey sanftem Ton zu hoch würde — möchte eher wahr seyn: wenigstens geben jene angeführten Flötisten, wie auch ehemals der grofse Quanz, die dreygestrichnen Töne selten an. Quanz verlangte sogar, der wahre Flötenspieler dürfe nur bis d spielen. Dafs die meisten jetzigen Virtuosen unrein intonieren, wenn sie jenen lieblichen sanften Ton angeben. daraus folgt nichts weiter, als dafs sie es nicht anders können, weil sie den sanftern Ton nicht gewohnt sind. Es wäre also die Frage: Liegt jene vorgegebene unvermeidliche Unreinheit wirklich in der Natur oder vielmehr in dem gewöhnlichen Bau des Instruments selbst? Und fände sich das nicht: wäre es nicht gut, wenn sich Komponisten und Virtuosen zu einer Art Theilung entschlössen und Solo's, besonders langsame rührende Sätze, nach der alten Weise sezten und spielten; jenen scharfen Ton aber nur selten, nur um besondere Wirkung hervorzubringen, in Komposition und Vortrag benutzten? Freylich würden dann manche Passagien der Konzerte, wie sie nun einmal jezt gesezt werden, nicht so hervorstechen, vielleicht auch nicht so präcis herauskommen; freylich würden manche Kunststückchen und Luftsprünge unterlassen werden müssen: aber, ihr Herren, sezt euch bessere Konzerte. Und was ist denn besser, glänzen oder rühren? lustig belacht zu werden oder herzlichen gerührten Dank zu empfanden? —

2) Manche Aehnlichkeit mit der ersten Frage hat die zweyte: Warum setzen die meisten modernsten Komponisten die Hörner, offenbar ihrer Natur und eigenthümlichen Schönheit zuwider, trompetenmäfsig; die Trompeten nicht selten, ebenfalls ihrer Natur zuwider, hornmäfsig? Warum geben sie z.B. den ersten, scharf einsetzende schmetternde Trompetensätze: den leztern, haltende Piano-Noten, sogar im Adagio, Schlüsse auf der Quinte, wo sie den ausweichenden Grundton nicht haben — was bey dem leise mitklingenden Horn wohl gehet, aber nicht bey dem durchdringenden Ton der Trompete? und die Herren Virtuosen — warum erzwingen so viele von ihnen auf dem sanften Waldhorn, nicht nur für solche Stellen, sondern überhaupt — einen scharfen, schmetternden, oft schnarrenden, und jedes gebiltete Ohr beleidigenden Ton? Ich weifs es wohl, auch hier sind, was die Komponisten anlangt, die *Duces gregis*, Mozart öfter, Haydn seltner vorangegangen: aber mufs man denn gerade alles blind nachahmen, oder vielmehr plump nachmachen? Und dann — wo haben jene Männer es gethan? Wo es besonders frappiren sollte und müfste? Mufs man es denn nun überall anbringen? Wird nicht eben dadurch alles Ueberraschende dieses Coups, alle Wirkung desselben — die unangenehme ausgenommen — vernichtet? Wird nicht hier die seltne Ausnahme zur Regel gemacht? Und die Herren Virtuosen — wenn auch jene pikanten Stellen auf dem Waldhorn schmetternd vorgetragen werden sollen: mufs man nun alles so gleichsam verzweifelnd herausblasen? —

(Der Beschluss folgt.)

Nachricht.

Meiningen am 30. November 1798.

An diesem Tage war es, wo wir den so allgemein geschäzten Kammersekretär Fleischmann durch einen allzufrühen Hintritt in ein besseres Leben verlohren. Er war nicht nur ein geschätzter Komponist, sondern auch, was in diesem Fache ein seltner Fall ist, Gelehrter. Wer ihn kannte, wird mit seiner würdigen Gattin einen guten Vater, und mit uns einen in jeder Rücksicht edlen Menschenfreund mit Recht beweinen. *Molliter ossa cubent!* —

Wir behalten uns eine ausführliche Nachricht über die Lebensumstände dieses verdienstvollen Mannes vor. d. Redakt.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten December **N°. 10.** 1798.

Biographieen.

Anekdoten aus Mozarts Leben.

(Fortsetzung.)

16.

Gegen diejenigen seiner eignen Werke, welche er selbst schätzte, war er strenger, als man gewöhnlich glaubt: vielleicht auch strenger, als er wünschte, dafs Andere dagegen seyn möchten. So hatte er z. B. seine mit Recht noch immer beliebte Entführung aus dem Serail in Jünglingsjahren geschrieben: späterhin nahm er eine strenge Recension derselben vor, in welcher er vieles abänderte, besonders abkürzte. Ich hörte ihn eine Hauptarie der Konstanze nach beyden Reccensionen spielen und bedauerte einige weggestrichene Stellen —

„Beym Klaviere mag's wohl so angehen — sagte er —

„aber nicht auf dem Theater. Als ich dies
„schrieb, hörte ich mich noch selbst zu gern,
„und konnte das Ende immer nicht finden." — —

Einwendungen, auch Tadel liefs er sich gern gefallen; nur gegen eine einzige Art desselben war er sehr empfindlich, und zwar gegen die, welche ihm gerade am öftersten gemacht wurde — Tadel, wegen allzufeurigen Geistes, wegen allzuausschweifender Phantasie. Diese Empfindlichkeit war auch sehr natürlich; denn war dieser Tadel gegründet, so taugte gerade das Eigenthümlichste und Ausgezeichnetste seiner Werke nichts, und diese verloren in seinen Augen allen Werth.

17.

Ich habe oftmals, auch von Personen, die Mozarten gekannt haben wollten, gehört, dafs ihn nichts in der Welt interessiert habe, als Musik. Ob diese Beschuldigung sehr demüthigend für den Künstler ist, weifs ich nicht: aber das weifs ich, dafs — sie nicht wahr ist. Sie scheint auf oberflächlicher Beobachtung seines Sinnes, und folglich auf einem Mifsverständnis zu beruhen, welches seinen Grund darin hat, dafs sich ihm z. B. Schönheiten der Natur, anderer Künste als der seinigen u. s. w. gleichsam nur in der Form seiner Kunst darstelleten und so ihn anzogen.

Freylich war er mit der Befriedigung seiner körperlichen Bedürfnisse aller Art gar bald und ohne alle Weitläuftigkeiten und Umstände fertig; auch übersahe er sich in deren Befriedigung, oder vielmehr Abfertigung, allerdings mehr, als ihm selbst gut war. Aber welchen schönen uneigennützigen Sinn er für Freundschaft, für allgemeines Wohlwollen u. s. w. hatte — davon ist einiges schon angeführt worden, davon könnte noch weit mehreres angeführt werden, wenn ich nicht fürchten müfste, zu weitläufrig zu seyn und wenn ich die Erlaubnis dazu von den andern dabey interessierten Personen hätte.

Wie vieles arbeitete er nicht aus blofser Gefälligkeit für blofse Bekannte! wie weit mehreres für seine Freunde! Wie oft verwendete er sich mit Aufopferung für arme reisende Virtuosen! wie oft schrieb er für sie Concerte, von denen er selbst keine Abschrift behielt, damit sie unter gutem Vourtheil auftreten und Unterstützung finden konnten! Wie oft theilte

er mit ihnen, wenn sie ohne Geld und Bekanntschaft nach Wien kamen, Wohnung, Tisch u. s. w. Durch Undankbarkeit liefs er sich darin nicht stören; kaum minutenlang wurde er unwillig darüber. Als er die Betrügerey jenes Theaterdirektors, den ich unter No. 11 habe auftreten lassen, erfuhr, war alles, was er sagte: „Der Lump!" — und damit war es vergessen. Was ich oben von seiner eigenen — aber, wie ich mir einbilde, dem wahren Künstler natürlichen Art des Genusses der schönen Natur u. d. gl. vielleicht zu dunkel sagte, wird durch diesen kleinen Zug seines Wesens deutlich werden. Wenn er etwa mit seiner Frau durch schöne Gegenden reisete, sahe er aufmerksam und stumm in die ihn umgebende Welt hinaus; sein gewöhnlich mehr in sich gezogenes und düstres, als munteres und freyes Gesicht heiterte sich nach und nach auf, und endlich fing er an — zu singen, oder vielmehr zu brummen; bis er endlich ausbrach:

„Wenn ich das Thema auf dem Papier
„hätte!" —

Und wenn sie ihm etwa sagte, dafs das wohl zu machen sey, so fuhr er fort:

„Ja, mit der Ausführung — versteht sich!
„Es ist ein albern Ding, dafs wir unsre Ar-
„beiten auf der Stube aushecken müssen!" —

Ich denke, auch dieser kleine Zug ist für den, der Kunstsinn kennet, nicht ganz unbedeutend.

18.

Die lezte Zeit seines Lebens, da er schon an einem kränkelnden Körper und besonders an so äufserst leichter Reizbarkeit der Nerven litt, wurde er, der — wie sich, meines Bedünkens, psychologisch leicht erklären läfst — überhaupt sehr furchtsam war, besonders viel von Todesgedanken beunruhiget. Nun arbeitete er so viel, so schnell — freylich deshalb auch zuweilen so flüchtig, dafs es scheint, er habe sich, vor dem Aengstenden der wirklichen Welt in die Schöpfungen seines Geistes flüchten wollen. Seine Anstrengung ging dabey oft so weit, dafs er nicht nur die ganze Welt um sich her vergafs, sondern ganz entkräftet zurücksank, und zur Ruhe gebracht werden mufste. Jedermann sahe, dafs er sich auf diese Weise gar bald aufreiben müsse. Alle Zuredungen seiner Gattin und Freunde halfen nichts, alle Versuche ihn zu zerstreuen eben so wenig. Er that es seinen Lieben zu Gefallen, fuhr mit ihnen aus u. d. gl.; nahm aber an nichts mehr wahren Antheil, sondern lebte immerfort in seinen Phantasieen, aus denen ihn nur zuweilen ein Schauder vor dem Tode, der sich schon um seine Gebeine zu winden anfing — erweckte. Seine Gattin bestellte oft Personen, die er lieb hatte, heimlich zu ihm; sie mufsten ihn zu überraschen scheinen, wenn er sich wieder zu tief und anhaltend in seine Arbeiten versenkte: er freuete sich, blieb aber arbeitend sitzen. Sie mufsten nun viel schwatzen, seine Gattin stimmte mit ein — er hörte nichts; man richtetete das Gespräch geradezu an ihn: er ward nicht unwillig, gab einige Worte dazu, schrieb aber immer fort.

19.

In dieser Zeit schrieb er seine Zauberflöte, seine *Clemenza di Tito*, sein himmliches *Requiem*, und viele kleinere Sachen, die weniger oder gar nicht bekannt worden sind. Schon über der ersten dieser Opern versank er, dem Tag und Nacht gleich war, wenn ihn der Genius ergriff — in öftere Ermattung und minutenlange halbohnmächtige Bewufstlosigkeit. Er hatte die Musik zu dieser Oper recht lieb, obschon er über manche Sätze, die gerade den allgemeinsten Beyfall erhielten, lachte *). Sie wurde bekanntlich

*) Anmerkung. Es sey mir erlaubt die Kleinigkeit zu erwähnen. Man hat das Seltsame des Gesanges der geharnischten Männer, während der fromme Held Tamino seine Pamina durch Feuer und Wasser führt, und die wunderlichen, grillenhaften Uebergänge und besonders Ausgänge der Melodie, in mehrern Kritiken bemerkt,

in Wien unausgesezt fast so oft gegeben, als ehemals Beaumarchai's Hochzeit des Figaro in Paris: aber seine Kränklichkeit nahm so sehr zu, dafs er die Aufführung nur ohngefähr zehnmal selbst dirigiren konnte. Wenn es ihm dann unmöglich war, selbst im Theater zu seyn, legte er — so traurig — seine Uhr neben sich und hörte die Musik im Geist —

„Jezt ist der erste Akt aus — Jezt ist die
„Stelle: Dir grofse Königin der Nacht —
„u. s. w."

sagte er. Dann ergriff ihn wieder der Gedanke, dafs das alles für ihn bald ganz vorbey seyn werde, und er schauderte zusammen.

20.

Als er eines Tages auch in solche schwermüthige Phantasien versenkt da safs, fuhr ein Wagen vor und ein Fremder liefs sich melden. Er nahm ihn an. Ein etwas bejahrter, ernsthafter, stattlicher Mann, von sehr würdigem Ansehen, den weder er noch seine Gattin kannte — trat herein. Der Mann begann:

„Ich komme als Abgesandter eines sehr an-
„gesehenen Mannes zu Ihnen" —

„Von wem kommen Sie?"

fragte Mozart.

„Der Mann wünscht nicht gekannt zu
„seyn" —

„Gut — was verlangt er von mir?"

„Es ist ihm eine Person gestorben, die ihm
„sehr theuer ist und ewig seyn wird; er
„wünscht alljährlich ihren Todestag still aber
„würdig zu feyern, und bittet Sie ihm dazu
„das Requiem zu komponieren." —

Mozart war durch diese Rede; durch das Dunkel, welches über die ganze Sache verbreitet war; durch die Feyerlichkeit des Tons des Mannes, bey seiner jetzigen Gemüthsstimmung, schon innig ergriffen, und versprach das Verlangte zu thun. Der Mann fuhr fort:

„Arbeiten Sie mit allem möglichen Fleifs:
„Der Mann ist Kenner" —

„Desto besser" —

„Sie werden durch keine Zeit beschränkt" —

„Vortrefflich" —

„Wie viel Zeit bestimmen Sie sich ohnge-
„fähr?"

Mozart, der Zeit und Geld selten zu überrechnen pflegte, antwortete:

„Etwa vier Wochen" —

„Dann komme ich wieder und hole die Parti-
„tur. Wie viel verlangen Sie Honora-
„rium?"

Mozart antwortete leicht hin:

„Hundert Dukaten" —

„Hier sind sie" —

sagte der Mann: legte die Rolle auf den Tisch und ging. Mozart versank von neuem in tiefes Nachdenken, hörte auf die Zuredungen seiner Gattin nicht, und forderte endlich nur Feder, Tinte und Papier. Er fing sogleich an, an dem Verlangten zu arbeiten. Mit jedem Takt schien sein Interesse an der Sache zuzunehmen: er schrieb Tag und Nacht. Sein Körper hielt die Anstrengung nicht aus: er sank über dem Arbeiten einigemal in Ohnmacht. Alles Zureden zur Mäfsigung in der Arbeit war vergebens. Nach einigen Tagen erst erhielt es seine Frau über ihn, dafs er mit ihr in den Prater fuhr. Er safs immer still und in sich gekehrt. Endlich verleugnete er es nicht mehr — er glaube gewifs, er arbeite dies Stück zu seiner eignen Todesfeyer. Von dieser Idee liefs er sich nicht abbringen; arbeitete also, wie Raphael seine Ver-

---

aber die eigentliche Pointe der Grille, von welcher jene Sonderbarkeiten abhangen, habe ich noch nicht angemerkt gefunden. Die schwarzen Männer singen nehmlich, unter dem düstern melancholischen Akkompagnement, die uralte Kirchenmelodie: Aus tiefer Noth ich schrey' zu dir — Note für Note ab.

klärung, stets im Gefühl seines nahen Todes, und lieferte, wie dieser, die Verklärung seiner selbst. Ja er äufserte sogar über die sonderbare Erscheinung und Bestellung dieses unbekannten Mannes sehr seltsame Gedanken. Wollte man diese ihm ausreden, so schwieg er, aber unüberzeugt.

21.

Indefs nahete sich die Abreise Leopolds nach Prag zur Krönung. Die Operndirektion, welche erst spät daran dachte, mit einer neuen Oper den Ueberflufs der Feyerlichkeiten und Feste noch mehr zu überfüllen — wendete sich deshalb an Mozart. Seiner Gattin und seinen Freunden war dies angenehm, weil es ihn zu anderer Arbeit und zu Zerstreuungen zwang. Auf deren Zuredung, und weil es seinem Ehrgefühl schmeichelte, übernahm er die Komposition der vorgeschlagenen Oper: *Clemenza di Tito*, von Metastasio. Der Text war von den böhmischen Ständen erwählt. Die Zeit war aber so kurz, dafs er die unbegleiteten Recitative nicht selbst schreiben, auch jeden gelieferten Saz, sobald er fertig war, sogleich in Stimmen aussetzen lassen mufste, und also nicht einmal revidieren konnte. Er sahe sich mithin gezwungen, da er kein Gott war, entweder ein ganz mittelmäfsiges Werk zu liefern, oder nur die Hauptsätze sehr gut, die minder interessanten ganz leicht hin und blos dem Zeitgeschmack des grofsen Haufens gemäfs zu bearbeiten. Er erwählte mit Recht das Lezte. Einen Beweifs für die Richtigkeit seines Geschmacks und für seine Theater- und Publikumskenntnis legte er hierbey dadurch ab, dafs er die in die Ewigkeit gedehnte Verwechselung, welche bey Metastasio ziemlich den ganzen mittlern Akt füllet, wegschnitt, woraus die Handlung einen raschern Gang bekömmt, das Ganze mehr concentriert, dadurch weit interessanter, und in zwey mäfsiglangen Akten vollendet wird; dafs er auch, um mehr Mannigfaltigkeit in die einförmige stete Abwechselung von Arien und Recitativen zu bringen, mehrere dergleichen Sätze gegen das Ende des ersten Akts zusammenschmolz, und daraus das grofse Meisterstück, das Finale des ersten Akts, bildete — eine Komposition, die, wie schon bemerkt worden, im Ganzen zwar nach einer Scene seines Idomeneo angelegt ist, aber Mozarts shakespear'sche, allmächtige Kraft im Grofsen, Prachtvollen, Schrecklichen, Furchtbaren, Erschütternden so unverkennbar, und so bis zum Haaremportreiben darlegt, als kaum das berühmte Finale des ersten Akts seines D. Giovanni.

(Die Fortsezung folgt.)

Abhandlung.

Bescheidene Anfragen an die modernsten Komponisten und Virtuosen.

(Fortsezung.)

3) Meine dritte Frage gehet nur die Komponisten an — die jungen nehmlich und nachmachenden, und ist mehr Bitte als Frage. Sie hat viele Subdivisionen, denn sie betrifft ihr blindes Nachleyern. Ich will diesmal nur Eine solche Subdivision anführen. Jedermann weifs, dafs Joseph Haydn die wahre grofse Orchestersymfonie ausgebildet hat:

Der Löwe ging voran,
Der Schweif kam hintennach —

aber nicht nur im Ganzen, sondern — wie ärmlich und jämmerlich — auch im Allerkleinsten. Haydn bediente sich z. B. zuerst öfters in den zweyten Theilen seiner Sätze des Uebergangs aus der Dominante des Grundtons, in welchem die ersten Theile schliefsen, in die grofse Terz unterwärts: ich meyne der Saz ging etwa aus C dur, der erste Theil schlofs in G dur, der zweyte ging nun schnell und frappierend in Es dur — Nun kam der Schweif hintennach, und wir haben es nun so unzählichemal gehört und hören es noch immer überall, dafs es uns zum Ekel worden ist und die Herren doch einmal einen andern Ausweg suchen möchten — besonders da sie auch fast auf dieselbe Weise vermittelst der übermäfsigen Septime wieder nach

Hause schleichen. Haydn sezte kleine originelle Bizarrerien in seine Symfonieen und nannte sie Menuets: die Herren sämtlich dito; dort gefielen sie sehr, weil aber diese genialischen Einfälle und gewisse ihnen eigene burleske Wendungen von den Nachmachern zu Tode gejagt und zur Ordnung des Tages geworden sind, so würken sie nichts mehr. Haydn und Mozart wagten es zuerst, bey äusserst leidenschaftlichen Stellen ihrer Werke den Orgelpunkt in die Höhe zu verlegen: der Schweif kam hintennach, und nun ist uns auch das alltäglich geworden. Haydn liefs in einigen erhabenen Stellen einiger Adagio's aus G oder F, auf eine äufserst überraschende feyerliche Weise Trompeten und Pauken aus D oder C eintreten; er that dies behutsam und wohl berechnet: da kam der Schweif — und wir bekommen jezt selten eine Synfonie mit Andante ohne Trompeten und Pauken, wir sind es gewohnt worden, es würkt nichts mehr. So könnte ich noch eine feine Reihe anführen: aber was hilft's? Es ist zu spät, und diese Dinge sind von den Nachahmern schon verdorben. Also lieber ein Wort über Etwas, das noch nicht so ganz verdorben ist, worauf aber die Leutchen jezt loszuarbeiten scheinen, um uns auch dies zu verleiden. Haydn brachte in einer seiner neuern und schönsten Symfonieen aus C, in den Schlufssaz eine Fuge; Mozart that das auch in seiner furchtbaren Symfonie aus C dur, worin er's bekanntlich ein wenig arg macht: aber wie thaten das jene Meister? Haydn schrieb nach kurzer feyerlichen Einleitung ein prachtvolles Ganzes: erst ein ernst, aber doch nicht finster einhergehendes Allegro, ein beruhigendes Andante, eine sogenannte Menuet, die aber bey allen Sonderbarkeiten hier durchaus nichts Komisches hat, und nun wählte er für den lezten Saz ein Thema, dem sich ein Anstrich von Leichtigkeit und Galanterie geben liefs, das aber in aller Einfachheit viel Würde hat und besonders die kräftigste und mannichfaltigste Ausarbeitung zulasset. Dies Thema läfst er leicht und schwach, wie das Thema eines gewöhnlichen Rondo's, hinspielen; täuscht so das Auditorium, das ein gewöhnliches Rondo erwartet; ergreift aber auf einmal den Hauptgedanken seines Thema's, läfst ihn kräftig und voll angeben, und entwickelt nun aus diesem selbst eine schöne Fuge. Lieben Leute, die ihr alles ihm gleich thun wollet — überlegt euch einmal diese Sache! Ich glaube wohl, dafs es euch gefällt: aber ihr müfst's nicht nachmachen. Sehet's euch nur noch einmal an; es ist hier nicht mit Lermen und Geräusch abgemacht! Sehet's euch an: Eure Sache ist das wahrhaftig nicht. Wenn ihr nicht böse werden wollt, will ich euch wohl noch einige Wörtchen darüber sagen. Wenn ich so eure sogenannten Fugen betrachte, kann ich mich des Gedankens nicht erwehren, dafs ihr's wohl ganz ehrlich und gut meynen mögt: aber die meisten von euch wissen eigentlich noch nicht, was eine Fuge ist. Und — aufrichtig gesagt, an dem angeführten Haydnschen Beyspiele lernt ihr's auch nicht — wenigstens lernt ihr doch nicht daran Fugen zu schreiben. Denn — bedenkt doch — wer wollte die ersten Grundsätze der Theorie der Dichtkunst aus Klopstocks Oden, oder lateinische Grammatik aus dem Persius, oder griechische aus dem Aeschylus lernen? Und blofse Eingebungen des Genie's sind nun einmal Fugen nicht — das wifst ihr hoffentlich. Wollt ihr, auch bey nicht gänzlicher Talentlosigkeit, aber doch ohne die ganze grofse und schwierige Summe der Lehren der Harmonie — nicht nur zu wissen, sondern auch ganz in der Gewalt zu haben, Fugen schreiben: so bringt ihr Etwas zur Welt, wie ein ganz neues Werk des jüngern A — —, das ich seit kurzem erhalten habe, und welches offenbar ein Seitenstück zu jener Haydn'schen Symfonie seyn soll. Hier wird ein förmliches, sehr gemeines Rondothema gespielt, dann abgebrochen; nun eine gewisse Art Fugensaz angefangen, der mit dem Rondosaz in keiner Verbindung stehet, als der Zeit- und Aufeinanderfolge nach; damit wird einige Minuten ziemlich tumultuarisch verfahren, nun das Rondothema wiederholt, jezt jener Saz wieder hervorgelangt u. s. w. Herr A — — ist gewifs nicht ohne Talent, sonst hätte ich mir nicht die Mühe genommen ihn hier anzuführen: aber wie

gesagt, so Etwas schreibt sich nicht sogleich in einem warmen Stündchen hin, und muss — wie eine Ode — entweder vortreflich, oder gar nicht gemacht werden, indess ein erträgliches anspruchloses Liedchen, ein artiges flüchtiges Sonnet, das Recht hat, dass man es nicht so gar streng mit ihm nimmt. Soll Kontrapunktische Arbeit aber vortrefflich werden, so kann sie nur Produkt des ganz ausgebildeten, vollkommen belehrten und erfahrnen Genie's seyn, ja selbst von diesem nur in glücklichen Stunden gebohren werden. Sie muss also selten vorkommen, wie alles Vortreffliche; sie muss nicht nur richtig berechneter, richtig bearbeiteter, sondern auch schön ausgeführter Saz seyn, d. h. sie muss zugleich Ausdruck haben, auf Empfindung, nicht nur auf Verstand wirken. Ist das leztere nicht: so mag sie als Exercitium, als Studium, als Künsteley u. s. w. ihren Werth haben: aber in ein vor gemischtem Publikum aufzuführendes Stück, besonders in eines für blosse Intrumentalmusik — gehört sie nicht; und am allerwenigsten in eine Gattung der Kompositionen, wo sie erst eingeführt werden soll und nicht schon hergebrachtes Ding ist — wie bey der Symfonie der Fall seyn würde. Die leztern freylich hier nur hingeworfenen Sätze weiter auszuführen, giebt es wohl zu anderer Zeit Gelegenheit. Es wird mir sehr angenehm seyn, wenn ich meine Fragen gründlich beantwortet, und meine Behauptungen gründlich widerlegt sehe. Dann will ich von Zeit zu Zeit mehr fragen.

F. . . .

Recension.

Anleitung zum richtigen und genauen Vortrage der Mozartschen Klavierkonzerte, von A. E. Müller. 1ster Heft. Leipzig bey Schmidt und Rau (nachdem diese Handlung aufgehört hat, Breitkopf und Härtel). Pr. 1 Rthlr. 4 Gr.

Ein anderer Rec. hat bereits in dieser Zeitung gesagt, das Werkchen sollte heissen: Anweisung zur richtigen Fingersetzung bey den schwierigsten neuern Klavierfiguren, mit Belegen aus Mozarts sämmtlichen Konzerten. — Und in der That, es gehört zum richtigen und genauen Vortrag Mozartscher Koncerte mehr, als richtige Fingersetzung und, die Folge davon — rundes und präcises Herauskommen der Passagien. Aber vielleicht macht Herr M., wie Rec., einen Unterschied unter blos richtigem (mechanisch guten) und ausdrucksvollem (ästhetisch guten) Vortrag; und wollte hier nur vom erstern sprechen und seinen Titel genau genommen haben. Er hätte sich darüber in der Vorrede erklären sollen. Dort sagt er, seine Schrift könne gewissermassen als Anweisung zur richtigen Applikatur bey allen schwierigen Figuren der neuern Klavierkomponisten gebraucht werden, indem schwerlich irgend eine vorkommen würde, welche sich nicht bey Mozart gleichfalls fände. Obgleich wir dies mit einiger Einschränkung gesagt wünschten, so ist es doch im Ganzen wahr. Der einfache Plan des Werks ist dieser. Der Verf., ganz nach Bachs Methode gebildet, und überzeugt, nur dessen Grundsätze in Ansehung der Fingersetzung sind die wahren und deren Befolgung allein bildet genaue und feste Klavierspieler (was ihm jedermann, der Bachen studirt hat, zugeben wird, indem dessen Grundsätze nicht etwa nur die Behauptungen eines grossen Mannes, sondern auf die Natur der Sache gegründet sind) — legt diese Bach'schen Regeln überall zum Grunde, wendet sie aber auf die neuern Figuren an, und zwar so, dass er alle schwierige Stellen der Mozartschen Konzerte, wo die Applikatur bedenklich ist und gleich falsch genommen werden könnte, aushebt; (in diesem Heft sind sechs Konzerte so behandelt) diesen die Fingersetzung beyschreibt, und zwar in zweifelhaften Stellen mehr als eine — und endlich überall, wo es nöthig ist, seine Gründe für die Richtigkeit seiner oder die Unrichtigkeit einer andern Fingersetzung angiebt. Dergleichen Produkte verlangen entweder eine Anzeige, welche fast so lang ist, als sie selbst sind; oder man muss sich mit dem allgemeinen Urtheil begnügen. Für dieses Institut ist, besonders bey einer Schrift

über Applikatur, wohl nur das Lezte schicklich. Wir begnügen uns also mit den wenigen Worten. Man siehet ohne unser Erinnern, welchen Fleifs Herr M. dazu nöthig hatte. Es sind so wenig Stellen, bey denen wir einige Bedenklichkeit haben, dafs wir sie lieber übergehen, da uns nicht eine einzige vorgekommen ist, welche uns geradezu tadelnswerth schien. Dafs der Verf. zu den Belegen seiner Anweisung gerade die Mozartschen Konzerte wählte, ist sehr gut: denn man spielt ja jezt fast keine andern, und überdies sagte Mozart oft selbst, dafs er sich durch das Spielen der Bachschen Arbeiten so vervollkommt habe und dessen Fingersetzung für die einzigrichtige halte. Um jedoch unnöthige Weitläuftigkeit zu vermeiden könnte der Verf. öfter auf schon angezeigte ähnliche Stellen zurückweisen, statt sie einzeln anzuführen. Uebrigens wundern wir uns, noch keine Fortsetzung des Werkchens erhalten zu haben. Sollte es zu wenig bekannt, oder zu kalt aufgenommen worden seyn? In beyden Fällen wünschten wir durch unsere Anzeige Etwas zum Gegentheil beyzutragen, indem wir das Unternehmen sowohl, als die Ausführung desselben, für nüzlich und aller Aufmunterung zum Fortfahren werth halten. *F. . . .*

Kurze Anzeigen.

Fantaisie en Rondo, ded. à Mad. Rossmann, par Sterkel. Oeuvr. 37. Offenbach bey André. (1 Fl. 15 Xr.)

Ist brillant und unterhaltend, und überhaupt recht brav gearbeitet.

Trois Sonates p. le Pianoforte, ded. à M. la Pr. roy. de Danemark, p. Jean Nep. Hummel. Oeuv. 3. Bey Ebend. (3 Fl. 30 Xr.)

Sind zum Theil mit Violin- zum Theil mit Bratschenbegleitung, und man kann nicht sagen, dafs sie sich durch irgend Etwas auszeichneten, was sie als vorzüglich — man will damit nur sagen in der ganz gewohnlichsten neuern Schreibart — kennbar machte. Da dies Urtheil das Ganze der Sache angeht, mit dessen Theilen man aus keiner Ursach zu thun haben will, so sieht man wohl, dafs man darüber keine speciellen Beweise führen kann; man mufs auf das Werk selbst verweisen. Indessen wird es den Sonaten wegen ihrer Leichtigkeit und Melodie nicht an Liebhabern fehlen. Der Stich von der dritten Sonate könnte reiner und angenehmer seyn.

Trois Sonates pour le Pianoforte, par Antoine Peczwarzowsky. Oeuvr. 3. Bey Ebend. (3 Fl.)

Auch mit Begleitung der Violin und des Cello. Mit ihnen ists ungefehr eben so, aber sie stehen den obigen an Werth noch nach.

Sonate pour le Pianoforte, par Grasset. Oeuvr. 3. Bey Ebend. (1 Fl.)

Wieder mit Violinbegleitung; das ist aber auch Alles, was sich davon sagen läfst.

Ouvertüre und Gesänge aus dem unterbrochnen Opferfest, von Winter. Klavierauszug. Bey Ebend. (5 Fl.)

Ueber den Werth und Charakter dieser treflichen Oper selbst etwas zu sagen, gehört nicht hieher, so schwer es Rec. auch ankommt, dem kräftigen genialischen deutschen Kompositeur, dessen Gründlichkeit der Geist der Zeit, mit dem er es auch klüglich hält, im geringsten nicht schadet, eine Blume aus bescheidener Hand darzureichen. Nur was den Auszug betrift, so mufs man davon sagen, dafs er, wiewohl freilich mitunter etwas stark beladen, doch so eingerichtet ist, dafs von dem Geiste des Styles selbst eben nicht viel dabey verlohren geht. Klavierauszüge sind eine undankbare und schwierige Arbeit; man mufs daher sehr billig seyn, um nicht ungerecht zu werden. Der Stich ist gut und deutlich.

Ouvertüre und Gesänge aus der komischen Oper: Die Liebe unter den Seeleuten, von Joseph Weigel. Klavierauszug. Bey Ebend. (4 Fl. 30 Xr.)

Von diesem gilt eben das. Er scheint dem Rec., der mit der Partitur nicht bekannt ist,

ganz zweckmäſsig eingerichtet, wenn man denn ja auch alle vielfache komische Gesänge, die nur mit Handlung und Mimik begleitet auf dem Theater ihre Wirkung thun konnen, in solcher Gestalt wieder geben muſs, und die sich doch nur immer am Fortepiano sehr schwer vortragen und zur Begreiflichkeit bringen lassen.

Nachricht.

Ausgang des Novembers.

Herr D. Chladni in Wittenberg ist so eben mit einem neuen Euphon fertig geworden, welches die vorigen an Stärke des Klanges u. s. w. übertrift. Indeſs ist dieser eben so bescheidne, als verdienstvolle Mann noch immer weniger damit zufrieden, als alle, welche es hören, es sind; weil er einsiehet, daſs es sich noch immer besser machen läſst. Seit einiger Zeit hat er auch gefunden, daſs sich weit mehreres darauf ausführen läſst, als er sonst sich selbst und seinem Instrumente zutrauete, z. B. viele geschwinde Sätze aus Klaviersonaten von Haydn, manche langsame und mäſsiggeschwinde Sätze von Mozart, Clementi u. s. w. oder auch allenfalls einiges vom Hamburger Bach.

Nachricht der Redaktion.

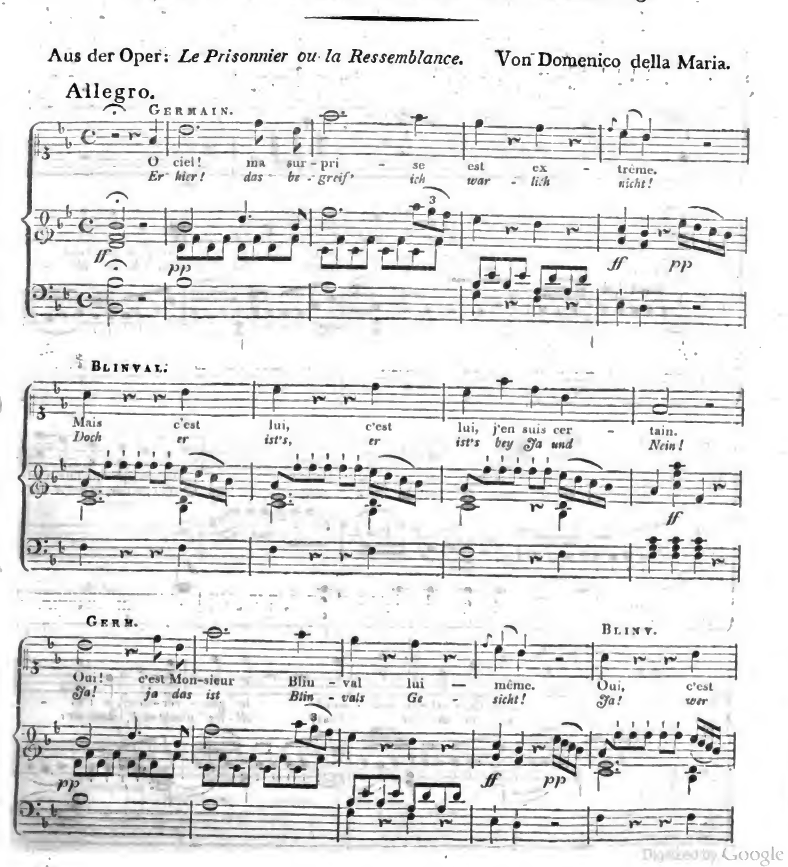
Einer unserer Korrespondenten in Hamburg machte uns vor einiger Zeit in einem Briefe, von welchem ein Auszug in das vierte Stück dieser Zeitung eingerückt ist — auf die kleine Oper: *Le prisonnier ou la ressemblance*, komponirt vom Bürger *Domenico della Maria*, aufmerksam. Das dort gefällete sehr günstige Urtheil unterschreiben wir jezt, nachdem wir mit der niedlichen, allerliebsten, und doch gar nicht oberflächlichen Arbeit uns bekannt gemacht haben — vollkommen. Nach den neuesten Berichten — öffentlichen und freundschaftlichen — findet diese Oper in Paris denselben Beyfall. Sie hat dabey vor den meisten neuesten deutschen Opern und Operetten den Vorzug eines feinen, gefälligen, leichten, fröhlichen und nicht läppischen Textes. Wir glauben also unsern Lesern gefällig zu seyn, wenn wir ihnen erstens einen Saz aus dieser Oper, als Beylage, mittheilen; und zweytens ihnen ankündigen, daſs von derselben ein vollständiger, reichhaltiger und doch leicht spielbarer Klavierauszug, mit dem französischen Originaltext und einer deutschen Unterlegung, im Verlage der Herren Breitkopf und Härtel — mit nächstem erscheinen soll. Das hier mitgetheilte Duett ist der erste Saz der Oper, und kann schon allenfalls von der Manier des Dichters und Komponisten einen Begriff geben.
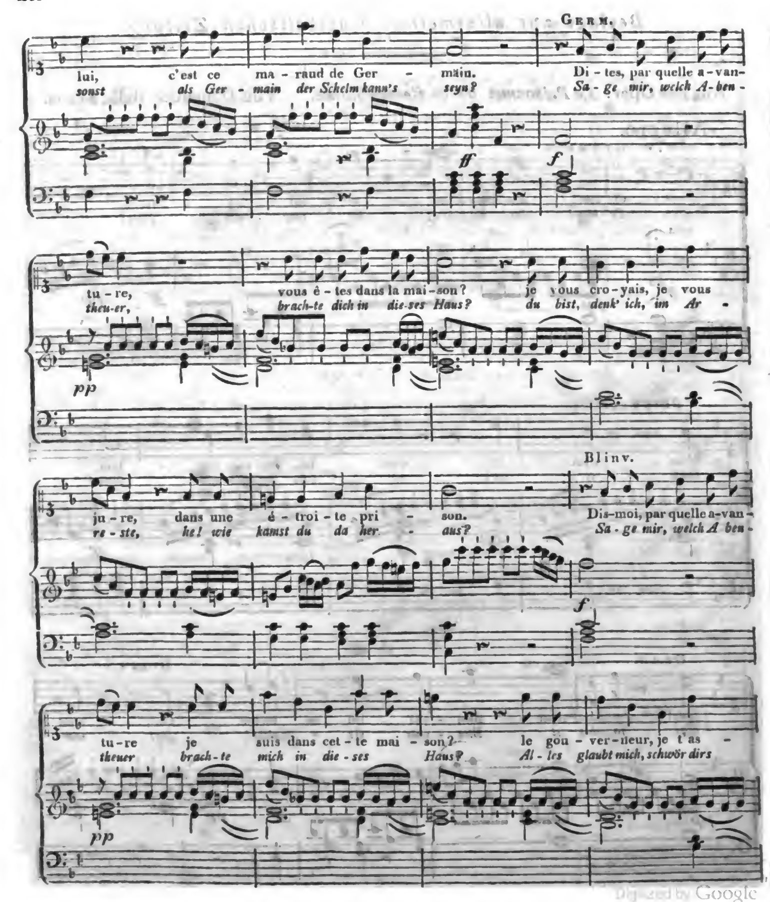
(Hierbey die Beylage No. IV.)
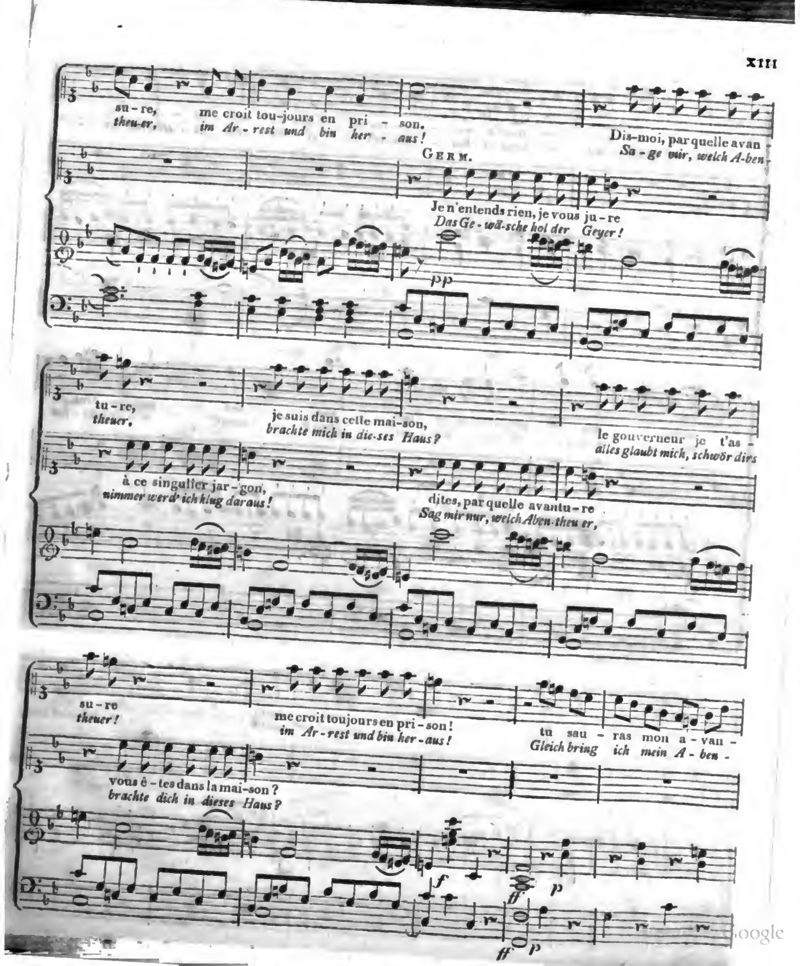
LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.
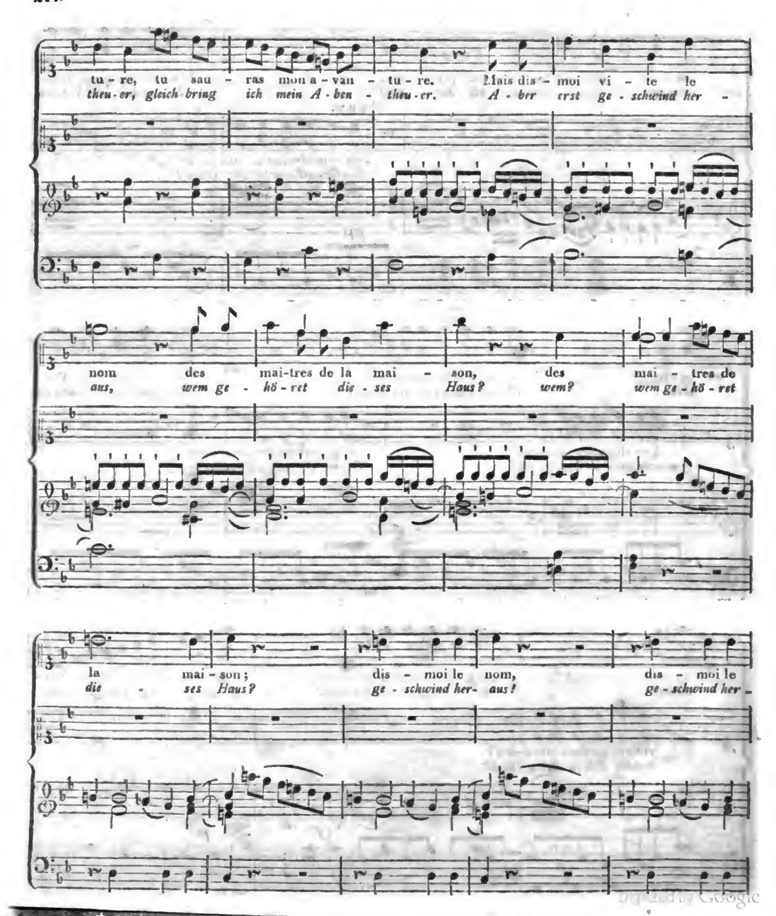
Nº. IV.
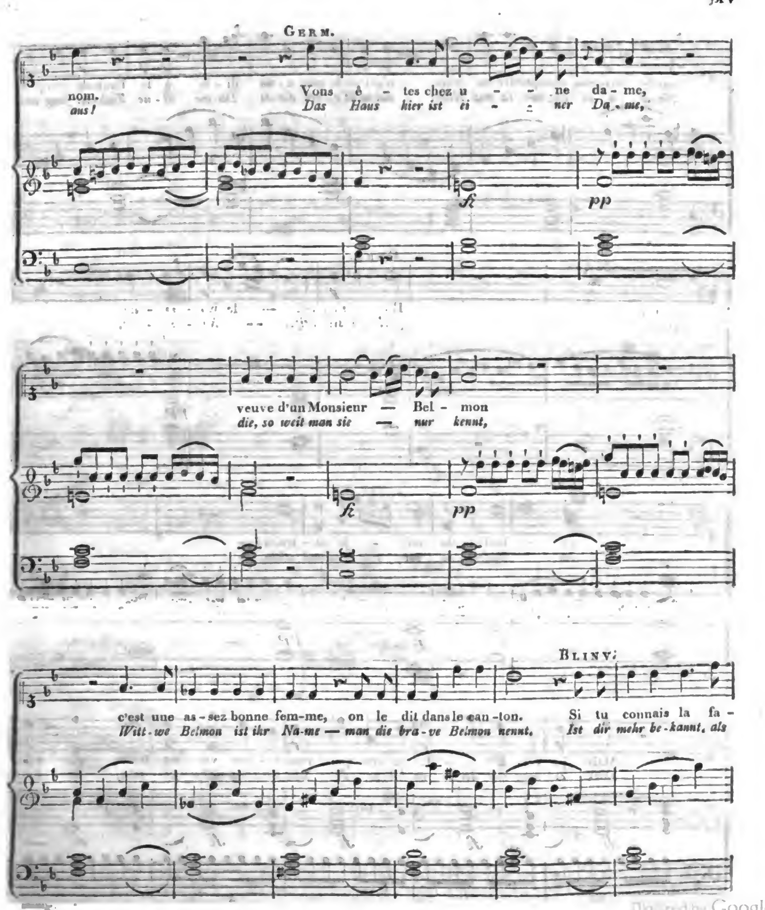
Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.
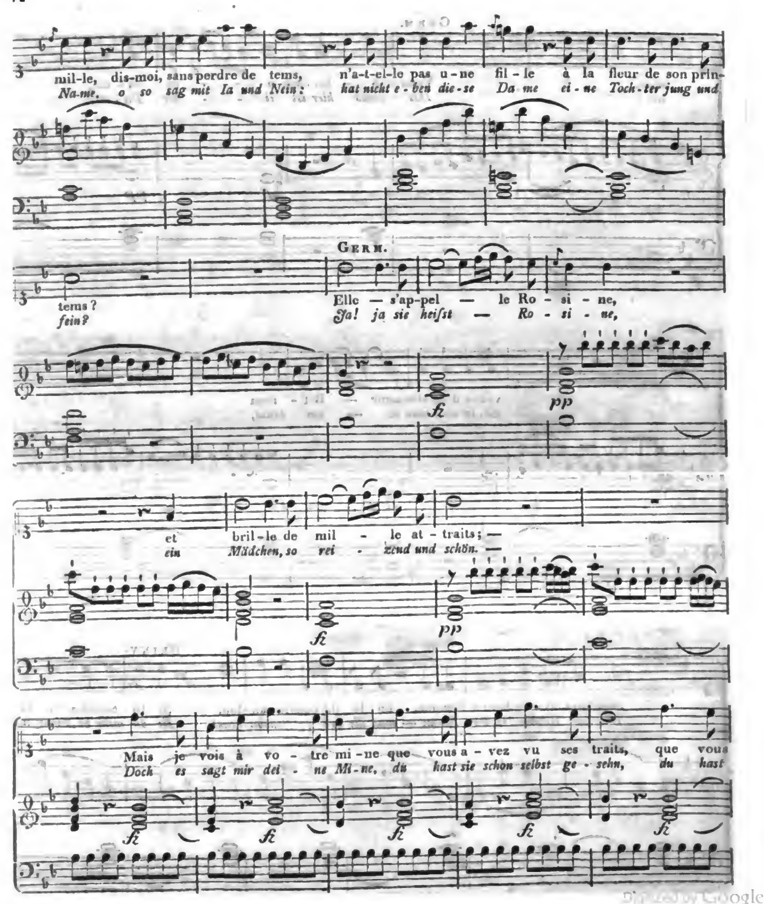


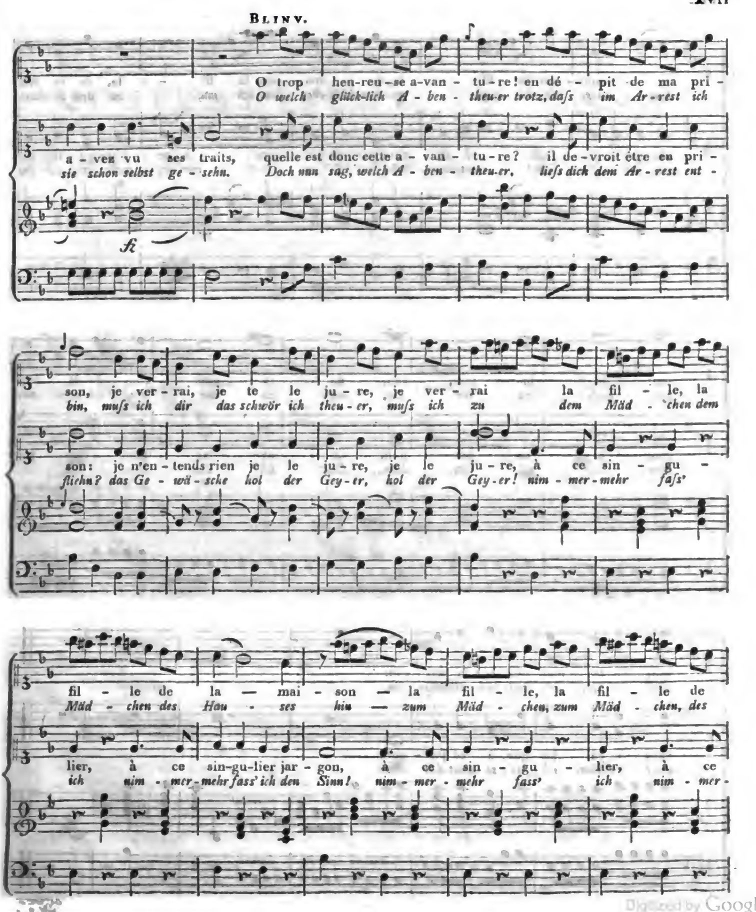

Germ.
lui, c'est ce ma - raud de Ger - main. Di - tes, par quelle a - van -
sonst als Ger - main der Schelm kann's seyn? Sa - ge mir, welch A - ben -
ff
f
tu - re, vous ê - tes dans la mai - son? je vous cro - yais, je vous
theu - er, brach - te dich in die - ses Haus? du bist, denk' ich, im Ar -
pp
Blinv.
ju - re, dans une é - troi - te pri - son. Dis - moi, par quelle a - van -
re - ste, he! wie kamst du da her - aus? Sa - ge mir, welch A ben -
f
tu - re je suis dans cet - te mai - son? le gou - ver - neur, je t'as -
theuer brach - te mich in die - ses Haus? Al - les glaubt mich, schwör dirs
pp
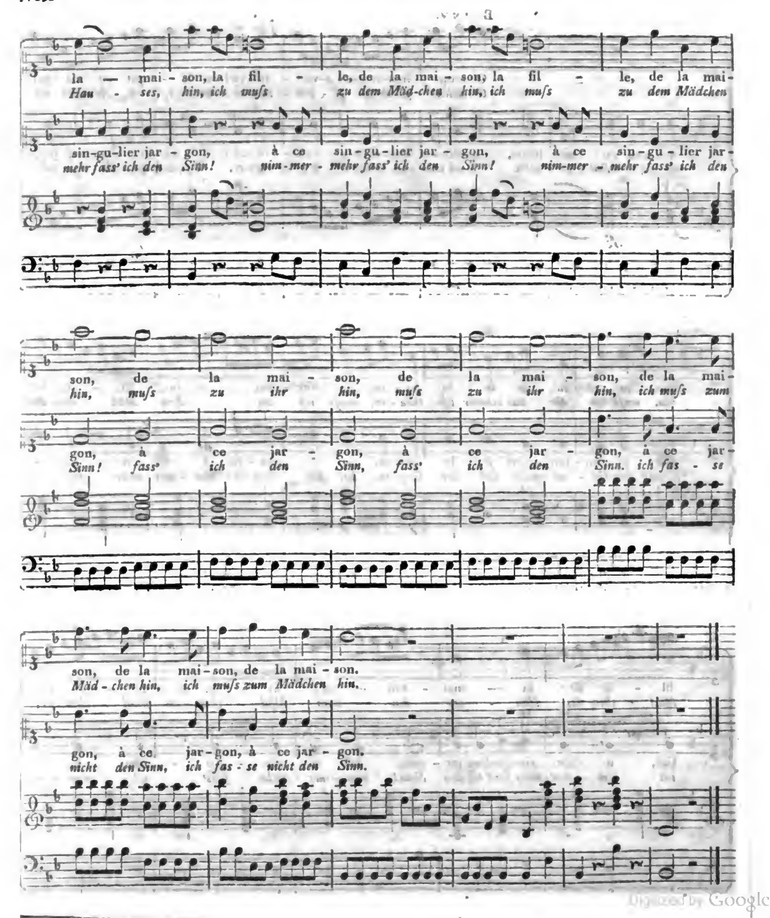

su - re, me croit tou-jours en pri - son.
theu-er, im Ar - rest und bin her - aus!
Dis-moi, par quelle avan -
Sa - ge mir, welch A-ben -
Germ.
Je n'entends rien, je vous ju - re
Das Ge - wä-sche hol der Geyer!
pp
tu - re,
theuer,
je suis dans celle mai-son,
brachte mich in die-ses Haus?
le gouverneur je t'as -
alles glaubt mich, schwör dirs
à ce singulier jar - gon,
nimmer werd' ich klug daraus!
dites, par quelle avantu - re
Sag mir nur, welch Aben-theu er,
su - re
theuer!
me croit toujours en pri - son!
im Ar - rest und bin her - aus!
tu sau - ras mon a - van -
Gleich bring ich mein A - ben -
vous ê - tes dans la mai-son?
brachte dich in dieses Haus?
f
ff
p


tu - re, tu sau - ras mon a - van - tu - re. Mais dis - moi vi - te le
theu - er, gleich bring ich mein A - ben - theu - er. A - ber erst ge - schwind her -
nom des mai-tres de la mai - son, des mai - tres de
aus, wem ge - hö - ret die - ses Haus? wem? wem ge - hö - ret
la mai - son; dis - moi le nom, dis - moi le
die - ses Haus? ge - schwind her- aus! ge - schwind her -
Digitized by Google


GERM.
nom. Vous ê - tes chez u - - ne da - me,
aus! Das Haus hier ist ei - - ner Da - me,
fz
pp
veuve d'un Monsieur — Bel - mon
die, so weit man sie — nur kennt,
fz
pp
BLINV.
c'est une as - sez bonne fem-me, on le dit dans le can - ton. Si tu connais la fa -
Witt - we Belmon ist ihr Na-me — man die bra - ve Belmon nennt. Ist dir mehr be - kannt, als


mil-le, dis-moi, sans perdre de tems, n'a-t-el-le pas u-ne fil-le à la fleur de son prin-
Na-me, o so sag mit Ia und Nein: hat nicht e-ben die-se Da-me ei-ne Toch-ter jung und
tems?
fein?
GERM.
Elle — s'ap-pel — le Ro-si-ne,
Ja! ja sie heifst — Ro-si-ne,
fz
pp
et bril-le de mil-le at-traits; —
ein Mädchen, so rei-zend und schön. —
fz
pp
Mais je vois à vo-tre mi-ne que vous a-vez vu ses traits, que vous
Doch es sagt mir dei-ne Mi-ne, du hast sie schon selbst ge-sehn, du hast
fz
fz
fz
fz
fz


Blinv.
O trop heu-reu-se a-van-tu-re! en dé-pit de ma pri-
O welch glück-lich A-ben-theu-er trotz, dafs im Ar-rest ich
a-vez vu ses traits, quelle est donc cette a-van-tu-re? il de-vroit être en pri-
sie schon selbst ge-sehn. Doch nun sag, welch A-ben-theu-er, liefs dich dem Ar-rest ent-
fz
son, je ver-rai, je te le ju-re, je ver-rai la fil-le, la
bin, mufs ich dir das schwör ich theu-er, mufs ich zu dem Mäd-chen dem
son: je n'en-tends rien je le ju-re, je le ju-re, à ce sin-gu-
fliehn? das Ge-wä-sche hol der Gey-er, hol der Gey-er! nim-mer-mehr fafs'
fil-le de la — mai-son — la fil-le, la fil-le de
Mäd-chen des Hau-ses hin — zum Mäd-chen, zum Mäd-chen, des
lier, à ce sin-gu-lier jar-gon, à ce sin-gu-lier, à ce
ich nim-mer-mehr fass' ich den Sinn! nim-mer-mehr fass' ich nim-mer-


la — mai - son, la fil - le, de la mai - son, la fil - le, de la mai-
Hau - ses, hin, ich mufs zu dem Mäd-chen hin, ich mufs zu dem Mädchen
sin-gu-lier jar - gon, à ce sin-gu-lier jar - gon, à ce sin-gu-lier jar-
mehr fass' ich den Sinn! nim-mer - mehr fass' ich den Sinn! nim-mer - mehr fass' ich den
son, de la mai - son, de la mai - son, de la mai-
hin, mufs zu ihr hin, mufs zu ihr hin, ich mufs zum
gon, à ce jar - gon, à ce jar - gon, à ce jar-
Sinn! fass' ich den Sinn, fass' ich den Sinn. ich fas - se
son, de la mai-son, de la mai - son.
Mäd - chen hin, ich mufs zum Mädchen hin.
gon, à ce jar-gon, à ce jar - gon.
nicht den Sinn, ich fas - se nicht den Sinn.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten December   No. 11.   1798.

ABHANDLUNGEN.

Ueber die Harmonie von Knecht.
(Fortsetzung.)

II. Ob die Alten etwas von der Harmonie gewufst haben.

Die Harmonie ist demnach so alt, als die Natur selbst. Ob und in wiefern aber die Alten, ich meyne die alten Egyptier, Hebraer und Griechen, etwas von der Harmonie gewufst haben, soll jezt untersucht werden.

Viele machen sich aus zu grofser Verehrung gegen diese Alten von ihrer Musik einen sehr hohen Begriff; besonders aber werden von denselben die Hebräer sowohl wegen der Schönheit ihrer Poesie, als wegen der prachtvollen und erweiterten Einrichtung ihrer Musik unter David und Salomo, und die Griechen nicht nur wegen der ausnehmenden Kultur, die sie auf die Musik und andere schöne Künste verwendeten, sondern auch wegen der aufserordentlichen Wirkung, welche dieselbe bey ihnen hervorgebracht haben soll, am meisten bewundert und geschäzt. Allein es ist bereits erwiesen, und keinem Zweifel mehr unterworfen, dafs diese Alten doch den Neuern in der Tonkunst sehr weit nachstehen.

Wenn man den Erzählungen der frühern Griechen das fabelhafte Gewand, in welches sie eingehüllet sind, abziehet, so wollen sie nichts anders sagen, als dafs die Musik, vornehmlich der Gesang in Verbindung mit der Poesie, welche weise Sprüche enthielt, auf die damaligen noch ungebildeten Völker, denen z. B. ein Orpheus vorsang, einen ungewöhnlichen Eindruck gemacht habe, wie noch heut zu Tage kein Volk auf dem Erdboden, sey es noch so roh, gefunden wird, welches nicht, nach dem Zeugnisse der meisten Reisebeschreiber, eine Musik oder wenigstens eine Art derselben hat, und sich von ihrer Wirkung dahin reifsen läfst. Es mufs also schon in der einfachsten Musik, die ein unkultivirtes Volk ausübt, eine gewisse geheime Macht verborgen liegen. Ein solches Volk aber gleichet hierin den Kindern, auf welche die armseligste Musik mehr Eindruck macht, als oft die herrlichste auf kultivirte Menschen, weil jene für alles, was einfach und für sie fafslich ist, empfänglicher, als diese, folglich jener Bedürgnisse leichter, als dieser ihre zu befriedigen sind.

Man weifs aus der Geschichte, dafs die Musik vor allen andern schönen Künsten die längste Zeit zu ihrer vollkommenen Ausbildung erfordert hat.

Wie lange stund es bey den Alten nicht an, bis nur einmal der Grund zu einem Tonsysteme geleget, und bis ein Tetrachord, d. i. eine Reihe von vier Tönen gebildet war? Wie einfach und unvollkommen waren nicht anfänglich und lange nachher ihre musikalischen Instrumente! Die Lyra zum Beispiel, eines der ältesten, vom Hermes erfundenen Tonwerkzeuge, enthielt zuerst nur drei Klänge. Ihre Melodien mufsten also sehr einfach und im Umfang der Töne sehr eingeschränkt gewesen seyn, was man auch an den Melodien jetziger noch ungebildeter Volker wahrnimmt.

Melodie — das erste, wesentlichste und reizendste Stück in der Musik — war demnach das erste und beinahe einzige Studium der Alten; Harmonie aber, wenn sie gleich in der Natur gegründet ist, konnte erst der Gegenstand ihrer Betrachtung werden, nachdem sich ihr Tonsystem, durch Aneinanderreihung mehrerer Te-

trachorde, endlich bis auf funfzehn Töne erweitert hatte: dann erst liefs sich erwarten, ob sie auch auf irgend eine Spur der Harmonie kommen würden.

Es sind wirklich einige Gründe vorhanden, welche sehr vermuthen lassen, dafs die alten Hebräer, und vornehmlich die Griechen etwas weniges von der Harmonie gewufst haben.

Ihre mehrsaitigen Instrumente, z. B. die Cythara, das Psalterium, und die vielpfeifigen Werke, als die Ugabh und die Wasserorgel des Archimedes, müssen nothwendig in einer, sowohl unter sich verhältnifsmäfsigen, als mit den Singstimmen harmonirenden Stimmung gestanden haben, wenn eine erträgliche Musik herauskommen sollte. Und es lässet sich kaum denken, dafs solche Instrumente stets nur im Einklange, und nicht auch bisweilen in gewisen harmonischen Verhältnissen mit den Singstimmen — zugegeben, dafs diese einklängig oder in Oktavenverhältnissen unter sich sangen — sollten gegangen seyn. Denn schon die Natur mehrtöniger Tonwerkzeuge bringt es mit sich, dafs man auf irgend eine harmonische Entdeckung, mochte sie noch so mager gewesen seyn, entweder durch Vergleichung des einen Tons mit dem andern oder auch nur zufälligerweise gerathen mufste.

Pythagoras, der die Musik bey den Egyptiern gelernet hatte, erfand ein Tonmaafs, Helikon genannt, vermittelst dessen er unter andern die vornehmsten Tonverhältnisse, nämlich die reine Quinte (διὰ πέντε), die grofse Terz (δίτονος), reine Quarte (διὰ τεσσάρων), und die Oktave (διὰ πασῶν), gar leicht herausbringen, und sie mit einander vergleichen konnte, wobei er bemerkt haben mufste, dafs diese Intervalle unter sich consoniren.

Und wenn er ein Instrument nach diesen vorgefundenen Tonverhältnissen stimmte, so waren die zwo folgende, arpeggirend gespielte Harmonien $\begin{smallmatrix}g\\e\\c\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}c\\f\\c\end{smallmatrix}$, welche schon die erste Idee der Harmonie enthalten, darauf leicht zu ent decken.

Wirklich wurde die Lyra, nachdem sie einmal vier Saiten erhalten hatte, beinahe so gestimmt: denn die zwote Saite machte zur ersten eine reine Quarte, die dritte eine reine Quinte, und die vierte Saite eine Oktave aus, die sich gegen einander verhalten, wie C F G c.

$$\begin{matrix} C & F & G & c \\ 1 & \frac{3}{4} & \frac{2}{3} & \frac{1}{2} \end{matrix}$$

Wenn man nun erwäget, dafs unter den sechs griechischen Haupttonarten die jonische diejenige ist, von welcher unsere heutige Hauptdurtonart C herkommt, und welche unter allen die meiste Fähigkeit hat, das harmonische Gefuhl im Menschen zu erwecken, bestehe dasselbe in dem Vermögen, eine Melodie terzen- und sextenweise oder bafsmäfsig zu begleiten: so kann man der Versuchung nicht widerstehen zu glauben, dafs die mathematisch-musikalischen Bemerkungen des Pythagoras, der Genius der jonischen Tonleiter und die oben angegebene Stimmung der Lyra, welche der begleitenden Bafsstimme so ganz eigen ist, endlich die Griechen unmittelbar auf eine Spur der Harmonie habe führen müssen. Wie konnte die Lyra und eine Bafsstimme den einfachen und der jonischen Tonleiter gemäfsen melodischen Saz $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ anders begleiten, als so: C F G C, und welche Mitteltöne boten sich leichter hiezu dar, als diese: $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$? Ja, diese vier bafsmäfsigen Töne reichen sogar zur Begleitung der ganzen jonischen Tonleiter hin, wie hier zu sehen ist: $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$.
C G C F C F G C.

Freilich waren die Verhältnisse dieser leitermäfsigen Töne von denen der unsrigen etwas verschieden: denn alle ganzen Töne der Griechen hatten das Verhältniss von $\frac{8}{9}$, und die halben $\frac{243}{256}$, folglich waren ihre kleinen und grofsen Terzen nicht so rein, wie die unsrigen; desto reiner aber ihre Quarten und Quinten. An diese Tonverhältnisse hatte sich ihr Gefühl gewöhnet, wie wir es heut zu Tag an die unseren sind. Nicht minder verschieden ist jezt noch die Temperatur in der Stimmung verschiedener Instrumente, und unsere künstliche Tonleiter von der natürlichen, die sich ganz eigentlich in der zweigestrichenen Oktave der Trompete zeigt, und

worin der vierte Ton f gegen den der künstlichen Leiter etwas zu hoch, und der sechste Ton a zu tief ist. So wenig wir aber dieser Umstände wegen die Harmonie aufgeben; eben so wenig werden sich die Griechen von diesen Tonverhältnissen, wenn sie gleich der reinen Harmonie nicht ganz günstig sind. haben abhalten lassen, die einmal entdeckte Spur der Harmonie weiter zu verfolgen.

Es gab unter ihnen forschende Männer, denen an Wohllaut in der Musik eben so viel, als am Wohllaut in der Poesie, Rhetorik und andern schönen Künsten gelegen war; nur waren sie über den kompetenten Richter dessen, was in der Musik wohllautet, in ihrer Meinung getheilt, indem Pythagoras die Vernunft, Aristoxen aber das Gehör dafür erkannt wissen wollte. Dies veranlaſste zwo musikalische Sekten, wovon die Anhänger des Pythagoras Kanoniker, die ees Aristoxens hingegen Harmoniker genennet wurden.

Lieſs sich nun bei solchen Umständen nicht erwarten, daſs eine jede dieser zwo Sekten — es mochte die eine die Vernunft durch Hülfe des Tonmaſses und der mathematischen Berechnungen als die untrüglichste Richterin, und die andere das zwar trüglichere, aber nicht ganz verwerfliche Gehör zu Rathe gezogen haben — die Verbindungsfähigkeit des einen Intervalls mit dem andern bey dieser doppelten Beobachtungsweise eingesehen haben sollte?

Dieses Studium der Musik, welches die Griechen mit vieler Mühe und groſsem Eifer betrieben haben, verbunden mit dem feinen Geschmack, den sie in andern schönen Künsten besaſsen, lässet keine Parallele, die einige Tongelehrte zwischen ihnen und jetzlebenden unkultivirten Völkern hierin haben ziehen wollen, Statt finden. Vielmehr kann folgender Schluſs von diesen auf jene gemacht werden: Da man heut zu Tage ziemlich ungebildete Völker angetroffen, und bey ihnen erträgliche Melodien bemerket hat, welche sie nicht nur in einfachen harmonischen Verhältnissen begleiteten, sondern auch sogar mit einem Dreiklange schlossen *): so müssen die Melodien der sehr gebildeten Griechen nebst ihrer harmonischen Begleitung, vermöge der groſsen Kultur, die sie auf die Musik verwendet haben, noch vorzüglicher gewesen seyn.

Damit will ich aber nicht behaupten, daſs, da sie den bisher angeführten Gründen zu folge etwas von der Harmonie gewuſst haben müssen, es ihnen gelungen sey, dieselbe in ein ordentliches System zu bringen, weil ihnen die hinlänglichen Hülfsmittel, die eine Erfindung späterer Jahrhunderte sind, dazu fehlten; so wie ebendieselben z. B. in der Astronomie aus Mangel an Ferngläsern keine so groſsen Entdeckungen, wie heut zu Tage, machen konnten.

Warum hier von den alten Egyptiern und Hebräern so wenig, und von den Griechen desto mehr Erwähnung gethan worden ist, geschah darum, weil von der musikalischen Theorie, die beide erste Völker gehabt haben mögen, nichts, von dem Tonsysteme der Leztern hingegen mehreres auf uns gekommen ist. Es läſst sich also, auſser den schon oben angeführten Gründen, besonders was die Hebräer betrift, blos aus ihren mannigfaltigen musikalischen Instrumenten und zahlreichen Sängern auf die absolute Nothwendigkeit einer harmonischen Uebereinstimmung zwischen diesen Instrumenten und Sängern schlieſsen, ohne welche keine wahre Musik bestehen kann.

(Die Fortsetzung folgt.)

Vorschläge zu besserer Einrichtung der Singschulen in Deutschland.

Alle Tonverständige sind darüber einig, daſs man die hohe Cultur der Musik in Italien, und besonders die Vorzüge des italienischen Gesanges, hauptsächlich den Conservatorien zu verdanken habe. Und die Erfahrung lehrt, daſs an allen Orten auſser Italien, wo die Musik

*) Woron in Georg Forsters Reise um die Welt im ersten Band S. 323 ein Beispiel stehet.

noch in besondern Ehren gehalten wird, eine der wirksamsten Ursachen von der Liebe zur Musik in der Anlage von Singschulen zu suchen sey, aus denen vornehmlich in Deutschland die sogenannten Chorschüler hervorgehn, worunter es wenige geben wird, die in ihrem künftigen Berufsleben die Ausübung der Tonkunst vernachlässigen: wohl aber viele, die sich um die Fortschritte der Musik in Deutschland wesentliche Verdienste erworben haben. Es hat in unsern Tagen, wo man die Erziehung und Bildung der Jugend aus einem höhern und edlern Standpunkte zu betrachten angefangen hat, gar nicht fehlen können, dafs man nicht, wider die gegenwärtige Beschaffenheit der Singechöre an den Schulen, beträchtliche Erinnerungen hätte machen sollen. Viele gelehrte und einsichtsvolle Pädagogen unsrer Zeiten sind der Meynung gewesen, dafs man die Singechore gänzlich von den Schulen zu verbannen suchen müfste. Man hatte nehmlich die Bemerkung gemacht, und die Erfahrung schien sie überall zu bestätigen, dafs die sogenannten Choristen oder Chorsänger mehr als andre junge Leute auf den Schulen veranlafst würden, ihre Studien zu vernachlässigen, und sich mancherley Unordnungen und Ausschweifungen zu ergeben, die ihrem moralischen Charakter sehr gefährlich würden; dafs sie bey der gewöhnlichen Art und Weise, sich durch Singen ihren Unterhalt auf Schulen zu erwerben, manchen Vernachlässigungen oder gar Erniedrigungen Preis gegeben würden, die das feinere Ehrgefühl — die erste Grundlage des schonen Charakters — in der zarten Jugend ersticken und eine Gemüthsstimmung hervorbringen müfsten, welche mit einem edeln Verhalten in reifern Jahren unverträglich wäre. Hieraus folgte, wie man glaubte, dafs es weit besser und gerathner wäre, den Chorgesang auf Schulen lieber gänzlich aufzuheben, als dafs man seinem Zeitalter den Vorwurf zuziehen sollte, die Jugend wissentlich verwahrloset, und die vielversprechende Blüthe künftiger Generationen dem Verderben Preis gegeben zu haben. Eine solche Art zu schliefsen, war nur solchen Männern zu verzeihen, die keinen Begriff davon hatten, dafs die Musik dem kultivirten Menschen unentbehrlich sey, und dafs die Erhaltung dieser schönen Himmelsgabe grofstentheils auf den Anstalten für die frühe Bildung der Jugend beruhe, wodurch die Neigung zur Tonkunst erweckt und der Geschmack an derselben unterhalten und veredelt werden kann. Ich will jetzt nicht die Frage berühren, ob alle diejenigen, die in Ermangelung jedes andern, vielleicht noch weit unzulässigen Hülfsmittels, die Musik in ihrer Jugend als eine Quelle des Erwerbes betrachten mufsten, ob diese bey reifern Jahren, auch selbst in moralischer Hinsicht, das geworden wären, was sie bey einer sorgfältigern Ausbildung ihrer übrigen Kräfte nachher wirklich geworden sind. Eben so wenig will ich fragen, ob der von zufälligen Umständen abhängende nachtheilige Einflufs auf das Ehrgefühl junger Leute, den weit gröfsern Vortheilen einer frühern Angewöhnung an wohlthätige Entsagungen und an die jedem Stande so unentbehrliche Tugend der stillen, anspruchlosen Bescheidenheit die Wage halten könne. Aber wissen möchte ich, ob es Jemand für vernünftig halten würde, eine Sache oder Anstalt darum zu verwerfen, weil man sich bisher noch keine Mühe gegeben hat, sie von allen Mifsbräuchen zu entkleiden, und ihr eine vollkommnere und edlere Gestalt zu geben?

Es ist wahr, der Chorgesang, so wie er noch heut zu Tage an den mehrsten Schulen in ganz Deutschland gefunden wird, ist von einer elenden, erbärmlichen Beschaffenheit. Aufser einigen deutschen Hauptstäden, worunter Dresden und Leipzig sich vor allen andern auszeichnen, besteht derselbe in den mittlern und kleinern Stadten, (wenige Provinzen ausgenommen) in einem unerträglichen Geheule, welches die Ohren aller Kunstverständigen unausstehlich zerfleischt, und woraus man auf nichts weniger, als einen gehörigen Unterricht im Singen schliefsen kann. Die Singechore sind gleichsam zünftig geworden, sie machen eine Art von Handwerksgenossenschaft aus, sie bilden eigene Körperschaften, deren Mitglieder sich von andern jungen Leuten, gleichen Alters, aufser ihrer Lebensart und ihren Sitten, auch noch durch

eine besondre Kleidung unterscheiden, die zuweilen nah ans Lächerliche grenzt. Aufser den Hauptchören giebt es noch an vielen Orten Nebenchöre, die man laufende, oder Currenden zu nennen pflegt, und deren Mitglieder auch wohl ehedem Brodschüler genannt wurden, weil es nicht ungewöhnlich war, dafs sie Brod und Semmel mit einem Korbe auf der Strafse einsammelten. Beyde Arten von Chorschülern bestehen gewöhnlich aus einer Sammlung von jungen Leuten aus den niedrigsten Ständen, von deren Eltern man es nicht erwarten darf, dafs sie ihren Kindern eine gute Erziehung hätten geben sollen. Der tägliche nähere Umgang mit ihres Gleichen erschwert die Moglichkeit, in der Gesellschaft mit fein erzogenen Kindern bessere Sitten anzunehmen; und eine gewisse Art von Freyheit, die man ihnen zur Schadloshaltung für so viele Mühseligkeiten verstattet, denen sie aus Noth gedrungen, öfter sich unterwerfen müssen, trägt zur Verwahrlosung ihrer sittlichen Ausbildung ebenfalls das ihrige bey.

Bey einer solchen Lage der Dinge, war es da zu verwundern, dafs man bisher noch keine ernstlichern Anstaltern getroffen hat, den Singechoren eine verbesserte Einrichtung zu geben; ohne deswegen zu dem andern Extreme überzugehen, und ihre gänzliche Abschaffung zu verlangen. Wie könnte man auch im Ernst wünschen, dafs es kein Singechor mehr geben möchte? Wie viele Menschen würden dabey verlieren, wenn ihnen die bisherige einzige Gelegenheit entrissen würde, an öffentlichen Orten einen melodischen und harmonischen Gesang zu hören, wodurch ihr Ohr unmerklich für die edlern Freuden der Tonkunst empfänglich gemacht wird. Und welche Aufmunterung würde den jungen Leuten übrig bleiben, die den Gesang aus mehrern Gründen vorzüglich cultiviren müssen, wenn ihnen der öffentliche Beyfall entzogen würde, den sie bisher bey der so gemeinnützigen Anwendung ihrer Kenntnisse und Fähigkeiten im Singen, unfehlbar sich erwerben konnten?

Wollen wir aber auf eine gründliche Verbesserung der Anstalten bedacht seyn, wodurch bisher auf Schulen die Singechöre unterhalten worden sind, so müssen wir ein wenig weiter zurückgehen und auf Mittel denken, gute und zweckmäfsige Singschulen zu eröffnen, damit der Gesang selbst veredelt und nicht zu einer Tagelöhnerarbeit herabgewürdiget werde.

Bey allen unsern deutschen Schulen besteht die Einrichtung, dafs in denselben öffentlich gesungen wird. Gewöhnlich nehmen die Lehrstunden ihren Anfang mit Gesang und an vielen Orten werden sie auch wieder mit Gesang beschlossen. Dieser vortheilhafte Umstand ist von Wichtigkeit, weil es unendlich leichter ist, eine schon bestehende Einrichtung zu verbessern, als eine neue und ungewöhnliche an ihre Stelle zu setzen. Hiermit vereinigt sich zufälligerweise noch ein zweyter Vortheil. Um die Kinder daran zu gewöhnen, dafs sie den Gesang in Kirchen unterstützen, läfst man sie in der Schule Choräle singen; und grade diese Gattung des Gesanges, diese langsamen und einfachen Intonationen der Melodien von Kirchenliedern sind es, die den ersten Unterricht im Singen lehrreich und gründlich machen können. Soll nun diese erste Anleitung zum Singen, die man den kleinsten Kindern, so wie sie in die Schule aufgenommen werden, schon ertheilt, in eine wahre Vorbereitung auf den künftigen ausführlichen Unterricht in der Musik und vornehmlich im Gesange verwandelt werden, so wird man folgende Bedingungen sich gefallen lassen.

1. Die Kinder müssen nicht schreyen, heulen und kreischen — sondern singen lernen. Dazu gehört, dafs man den Lehrern Anweisung ertheile, wie sie in den Schulen den Gesang behandeln sollen. Bey allem Unterrichte, den man im Singen giebt, fehlt es doch immer noch an einer guten Anleitung zu den ersten Anfangsgründen des Gesanges. Man lernt gewöhnlich singen, wenn man sein Ohr und seine Stimme schon verdorben hat. Man steht in der verkehrten Meynung, dafs der Choralgesang (wenn er nicht etwan vierstimmig vorgetragen werden soll) gar keiner Wartung und Pflege bedürfe, dafs zur Erlernung desselben gar nichts weiter erfordert werde, als dafs einer dem andern nach-

schreye, und daſs man schon alles gethan habe, wenn die Kinder nur ohngefähr die Töne ihres Lehrmeisters nachlallen und beym Aushalten derselben nicht so tief herunterfallen, daſs man die lezte Strophe wieder in der Oktave anfangen muſs. Kein Lehrmeister denkt daran, den in die Schule aufgenommenen Knaben oder das aufgenommene Mädchen zu erforschen, was es für eine Stimme zum Singen habe, ob es auch schon vermögend sey, einen Ton gehörig anzugeben, welchen Umfang seine Stimme habe, und welche Fähigkeit es verrathe, die vorgesungenen Töne richtig nachzusingen. Der Lehrer stellt vielmehr das unverdorbene Kind mitten unter den Haufen verdorbener Sänger, als wenn er es recht drauf anlegen wollte, ihm allen Geschmack am Singen zu verleiden, und sein menschliches, für Harmonie geschaffnes Ohr auf immer für allen Wohlklang abzustumpfen. Man hat von Glück zu sagen, wenn der Lehrer selbst noch so viel Liebe für sein Ohr behalten hat, daſs er es nicht zugeben kann, daſs die Kinder unter den jämmerlichsten Grimassen alle ihre Lungenflügel anspannen, damit ihr Geschrey, womit man Geister verjagen könnte, bis in die Wolken dringe. Und selten wird es geschehen, daſs nicht der Vorsänger durch seine übelangebrachten Verzierungen, durch seine alle Regeln der Harmonie verspottende Uebergänge und Cadenzen ein groſses Wohlgefallen an seiner beweinenswürdigen Ungeschicklichkeit im Singen zu erkennen gebe. Und doch wird es unter den Schullehrern, die den Gesang regieren, besonders in den Städten, so leicht nicht einen geben, der in seiner Jugend nicht besondern Unterricht im Singen erhalten haben sollte. Hätte man ihn nur gelehrt, wie er einen Choral rein und richtig vortragen, und wie er es anfangen müſste, um die Kinder das nehmliche zu lehren, so hätte man sich immer die Mühe ersparen können, sein Gedächtniſs mit einigen Dutzenden Arien und Motetten zu beschweren, deren er noch etliche hunderte hätte lernen können, ohne darum einen wahren Begriff von Harmonie zu erhalten. Wenn in der Folge die Lehrmeister des Gesanges auf diesen Umstand mehr Rücksicht nehmen werden, wenn sie eine Ehre darin suchen werden, ihre Schüler in den Singstunden lieber solfeggiren, als mancherley künstliche Bocksprünge machen zu lassen, oder sie wie die Staare abzurichten, alsdann wird der Zeitpunkt nicht mehr fern seyn, wo sich der Gesang in Schulen merklich verbessern wird. Sagen muſs man es den künftigen Lehrern in dem Gesange auf Schulen, daſs es von der äuſsersten Wichtigkeit sey, die Sänger nicht in ihrer ersten Kindheit zu verderben; und daſs sie sich ein groſses Verdienst um unsre Nachkommenschaft erwerben; wenn sie das möglichste dazu beytragen, daſs endlich einmal der schreyende Kirchengesang in eine sanfte Melodie verwandelt werde, die man bey unsern öffentlichen Gottesverehrungen noch so sehr vermiſst. Wie mancher Schullehrer würde sich beym Anfange seines Unterrichts durch die unwiderstehlichen Wirkungen eines edeln und schönen Gesanges zu seinen Berufsgeschäften gestärkt und ermuntert fühlen: wie mancher würde sich durch eine sanfte und gefallige Melodie aus dem Munde seiner ihm anvertrauten Pflegesohne und Tochter zu den Empfindungen der süſsen Vaterliebe einweihen, die ihn den ganzen Tag vor allen feindseligen Anwandlungen der Ungeduld und vor allen Aeuſserungen der Härte und Lieblosigkeit bewahren würde.

2. Hat der Schüler einmal mit Hülfe der Choralmelodien rein und richtig intoniren lernen, so muſs man es dabey nicht bewenden lassen. Melodien von Kirchenliedern, so vortheilhaft und unentbehrlich sie auch für den ersten Unterricht im Singen seyn mögen, erschöpfen doch bey weitem noch nicht das ganze Gebiet des musikalischen Gesanges, wovon dem Schüler doch einige Vorkenntnisse zu wünschen wären. Noch hat der Schüler keine Begriffe von Zeitmaaſse, keine Vorstellungen von der Abwechselung und von den verschiedenen Stufen einer schnellen und langsamen Bewegung melodischer Töne, welches doch eine der wesentlichsten Eigenschaften eines lieblichen Gesanges ausmacht. Noch weiſs er nichts vom Rythmus und den darauf beruhenden regelmäſsigen Abschnitten und Ein-

schnitten des Gesanges. Warum wollte man ihm Melodien vorenthalten, die an ein bestimmtes Zeitmaafs gebunden sind, und das natürliche Gefühl des Taktes im Menschen erwecken — Melodien, die das Kind schon zu lallen anfängt, ehe es noch die Töne treffen kann, und die der Knabe und das Mädchen auf allen Strafsen singen und in jedem Tanzsaale spielen hört, und unwillkührlich den ganzen Tag mit seiner Kehle wiederholt?

Es war ein glücklicher Gedanke von den Schulverbesserern unserer Tage, ein Gedanke, der besonders in Hannover durch die Bemühungen des in dieser Rücksicht so sehr verdienten Hoppenstedt, zur Ausführung gebracht wurde, Volkslieder in den Schulen singen zu lassen. Von den Wirkungen, den dieser Gesang auf jede unverdorbne Seele machen mufs, kann man sich nur dann erst einen rechten Begriff machen, wenn man ein Ohrenzeuge davon gewesen ist. Seit der Zeit, dafs Hoppenstedts Volkslieder, wovon die zweyte verbesserte Auflage jezt erscheint, durch den Druck bekannt geworden sind, haben mehrere Schulen und Erziehungsinstitute (worunter auch die Freyschule in Leipzig genannt zu werden verdient) mit Einführung der Volkslieder den glücklichsten Versuch gemacht; und der Verfasser dieses Aufsatzes hat schon öftrer das Vergnügen genossen, an dem Orte seines Aufenthalts in verschiedenen gemeinen Dorfschulen Volkslieder singen zu hören. Es bedarf nichts weiter, als der öffentlichen Bekanntmachung des günstigen Erfolges und der guten Aufnahme solcher zweckmäfsigen Einrichtungen, um auch an andern Orten bey den Lehrern und Aufsehern der Schulen in Städten und Dörfern den Wunsch nach einer ähnlichen Anstalt zu erwecken. Der würdige Verfasser des bekannten Noth- und Hülfsbüchleins (dessen Einführung in den Schulen nicht minder vortheilhaft gewesen ist) verdient aucht in dieser Rücksicht den belohnenden Beyfall aller Menschen- und Kinderfreunde, da wir durch seine vieljährigen Bemühungen nächstens eine der vollständigsten und besten Sammlungen von Volksliedern erhalten werden, die gewifs in der Folge bey keiner wohleingerichteten Seulenanstalt vermifst werden darf.

Bey der Menge so vieler Hülfsmittel würde es unverantwortlich seyn, wenn unsre künftigen Schullehrer nicht Gebrauch davon zu machen gedächten. Und wie sehr dadurch der Gesang auch bey den gemeinsten Volksklassen verbessert werden würde, das bedarf keiner weitern Erörterung.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Sechzehn deutsche Lieder mit Begleitung eines Fortepiano, in Musik gesetzt von F. H. Himmel, Königl. Preufsischen Kapellmeister. Zerbst bey Menzel. (2 Rthlr.)

Wenn diese Kompositionen die Arbeit eines jungen Liebhabers der Musik wären, so würden wir uns begnügen zu sagen: sie sind zwar weit entfernt unter die vorzüglichsten zu gehören, haben aber im Ganzen angenehme — wenn auch nicht eben neue Melodien; ziemlich ungezwungene — wenn auch etwas gemeine Harmonie u. s. w.; übrigens versteht aber der Komponist noch nicht genug seinen Text zu behandeln. Was sollen wir aber sagen, da diese Kompositionen das Werk des Herrn Kapellmeisters H i m m e l sind? und überdies ein Werk, auf welches er besondern Werth zu legen scheint, da er jedem einzelnen Theile, jedem einzelnen Liede, eine besondere, meistens sehr vornehme Dedikation giebt? Wir gehen diese Lieder also noch einmal durch, und können von obigem nur das Letzte zurücknehmen — Herr H — wird gewifs einen Text zu behandeln verstehen: aber er hat sich bey den meisten dieser Lieder nicht die Mühe oder nicht die Zeit dazu genommen — eine Behauptung, von der wir, so hart sie auch scheinen könnte, mit dem besten Willen nur etwa die Lieder S. 13, S. 26, S. 34, S. 44, und e i n z e l n e glückliche Stellen in einigen an-

dern, aufnehmen können. Denn fast überall finden wir dieselben melodischen Wendungen, fast überall denselben Gang der Harmonie, fast überall dieselbe Klavierbegleitung, fast überall die leidigen Ritornells und häufigen Wiederholungen, welche man schon an Herrn H— frühern Liedern — als Liedern — tadeln mufste. Daher kömmt es denn, dafs z. B. das Vaterlandslied, nichts Vaterländisches, das Huldigungslied nichts Huldigendes (wenn wir so sagen dürfen), das Ständchen nichts von diesem Charakter hat. Zum Beweise alles des hier Gesagten und der grofsen Eilfertigkeit, womit Herr H — gearbeitet hat (wir wollen diese annehmen, sonst müfsten wir übel von des Verfassers Gefühl urtheilen) führen wir nur das Einzige an, dafs er S. 36, in Göthe's „verschiedene Empfindungen an Einem Platze" — das bescheidene zärtliche Mädchen, den feurigen Liebhaber, den Schwermüthigen, und den Jäger, alle ihre verschiednen Empfindungen durch Eine und dieselbe Melodie ausdrücken läfst. Wie ist es möglich, Versen, wie z. B. nur die folgenden, Eine Melodie zu geben, wenn man sie durchgelesen hat?

Hier klag' ich verborgen
Dem thauenden Morgen
Mein einsam Geschick.
Verbannt von der Menge,
Wie zieh ich ins Enge
Mich stille zurück.
O zärtliche Seele!
O schweige, verheele
Die ewigen Leiden!
Verheele Dein Glück!

Und nun:

Es lohnet mir heute
Mit doppelter Beute
Ein gutes Geschick.
Der redliche Diener
Bringt Haasen und Hühner
Beladen zurück.
Hier find' ich gefangen
Auch Vogel noch hangen.
Es lebe der Jäger!
Es lebe sein Glück!

Wenn Musik Ausdruck menschlicher Empfindung ist, so mufste ja schon die Ueberschrift des Gedichts den Komponisten leiten: denn es soll doch nicht etwa derselbe Ort durch dieselbe Melodie bezeichnet werden? Herr Kapellmeister Reichardt hat diesen Text (so wie auch noch einige andere hier komponirte) in seinen Liedern der Liebe und Einsamkeit gleichfalls in Musik gesezt — eine für Hrn. H — unangenehme Kollision. Wenn wir nicht überzeugt wären, der Verfasser könnte Etwas weit besseres liefern, so würden wir uns nicht so lange hierbey aufgehalten haben; er sey darüber nicht unwillig, sondern mache uns lieber das Vergnügen, bald auch Etwas seiner selbst würdiges zu sehen und zu rühmen zu bekommen. Stich und Papier dieser Lieder ist schön.

K. . . .

Anekdote.

Als der berühmte — i bey seinem zweyten Aufenthalte in Paris in die grofse, damals noch königliche Oper ging, erstaunte er, ganze grofse Stellen aus verschiedenen Compositionen von ihm selbst zu hören. Er liefs sich die Entdekkung dieses Plagiats nicht merken. Nach der Vorstellung fragte der Kapellmeister, welcher ihn hingeführt hatte: Nun? wie gefällt Ihnen die Komposition? — Ganz freundlich antwortete — i: *C'est tout comme chez nous!* —

R. . . .

(Hierbey das Intelligenz - Blatt No. IV.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. №. IV. 1798.

Neue Musikalien, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig um beygesetzte Preise zu haben sind.

(Fortsetzung.)

Müller, A. E., Journal pour la Flûte contenant plusieurs pièces d'une difficulté progressive. Cahier I. g. e b. 16 Gr.

Walzer fürs Klavier oder Fortepiano, aufgeführt durch Se. K. Hoheit Prinz Carl in Prag. g. e b. 2 Gr.

Mozart, XVIII Valses arrangées pour 2 Flûtes ou 2 Violons (Seconde partia ad libitum) par J. H. Clasing. Liv. 1 u. 2. g. e b. à 12 Gr.

Arie, über die Beschwerden dieses Lebens, aus der Oper: Der kleine Matrose. Im Klavierauszuge. g. e b. 3 Gr.

J. M., Ouverture fürs Klavier oder Fortepiano, zum Besten eines Abgebrannten in Oldeslohe. g. e b. 8 Gr.

Air du petit Matelot, Musique de P. Gaveaux. g. e b. 3 Gr.

Giornovichi, 3 Duos pour 2 Violons, tirés du premier oeuvre de quatuors. g. e b. 1 Rthlr. 8 Gr.

Romance du prisonnier pour le Pianoforte. g. e b. 4 Gr.

Ferguson, Neuf Variations sur l'air de la Pastorale de Nina pour le Clavecin. Op. 10. No. 1. g. e b. 12 Gr.

II Marche du Général Buonaparte. g. e b. 2 Gr.

Marche III à l'occasion de la prise de Mantoue arrangée pour le Fortépiano. g. eb. 2 Gr.

Mussini, Canzonetta italiana e francesca per il Soprano e Fortepiano. g. e b. 2 Gr.

Satzenhoven, 14 Balli Tedeschi con una grande Coda per il Fortepiano. ws. 9 Gr.

Elsner, 3 Quatuors du meilleur goût polonois pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. tg. 2 Rthlr.

Beethoven, 3 Trios pour un Violon, Alto et Violoncelle. Op. 9. tg. 2 Rthlr. 8 Gr.

Mestrino, Caprice pour un Violon seul. tg. 6 Gr.

Traeg, VI Fantaisies pour une Flûte. Op. 1. tg. 9 Gr.

Elsner, grande Sonate pour le Clavecin ou Fortépiano avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle obligés. tg. 1 Rthlr.

Wölfl, IX Variations sur le Choeur du Papagéno: Ach schön willkommen tiré de l'opéra: Der zweyte Theil der Zauberflöte sous le Titre: Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen. No. 4. tg. 12 Gr.

Wölfl, IX Variations sur le Duo: Herbey, herbey ihr Leute, tiré de l'opéra: der zweyte Theil der Zauberflöte das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen. No. 5. tg. 9 Gr.

Mozart, différentes petites pièces pour le Fortépiano, No. 1. tg. 11 Gr.

Reicha, Trio pour 3 Flûtes. Op. 26. sr. 16 Gr.

— — 8 petits Duos pour 2 Flûtes. Op. 25. sr. 16 Gr.

Gabler, Fantaisie pour la Harpe ou Pianoforte. Op. XII. sr. 12 Gr.

Gaveaux, Arie, über die Beschwerden dieses Lebens, aus der Oper: Der kleine Matrose. sr. 4 Gr.

Mozart, Sinfonia del opera: Don Giovanni osia il Dissoluto punto, ridotta a quatro mani per il Cembalo o Pianoforte. sr. 16 Gr.

Löwe, Ouverture und Favoritgesänge aus der Oper: Die Verführung. Im Klavierauszuge. sr. 1 Rthlr. 12 Gr.

Fuchs, 3 Trios concertants pour 2 Violons et Violoncelle. Op. 45. Liv. 1 u. 2. sr. à 1 Rthlr.

Vogel, quatuor pour Flûte, Violon, Alto et Basso. Op. 36. sr. 20 Gr.

Pleyel, 3 Trios pour 2 Violons et Violoncelle. Op. 51. Partie 1 u. 2. sr. à 1 Thlr. 12 Gr.

Rault, 3 Duos concertants pour 2 Flûtes. Op. 7. sr. 16 Gr.

Sallatin, premier Concert pour Flûte principale, 2 Violons, Alto, Basse: 2 Hautbois, 2 Cors ad Libitum. sr. 1 Thlr. 4 Gr.

Lacroix, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 17. sr. 1 Thlr. 16 Gr.

Neubauer, 6 Solos pour la Flûte accompagnés d'une Basse. Op. 21. sr. 1 Rthlr. 16 Gr.

D'Alairac, Azémia, grand opéra ridotta in Quartetti per 2 Violini, Viola e Basso. sr. 1 Rthlr. 16 Gr.

Pleyel, 6 Nouvelles Sonates progressives pour Piano avec Accompagnement d'un Violon, suite de l'oeuvre 27. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.

— — Suite de Douze grandes Sonates de Fortépiano avec Accompagnement de Violon et Violoncelle. Op. 33. 3 Livr. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.

Almeyda, 6 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse. Op. 2. pl. 2 Rthlr. 6 Gr.

Mozart, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 36. pl. 2 Rthlr. 4 Gr.

— — 3 Quatuors nouveaux pour 2 Violons, Alto et Basse. Op. 37. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.

— — Douze Airs Favoris pour 2 Flûtes et Basson de l'opéra de Don Juan. pl. 1 Rthlr. 16 Gr.

Boccherini, Douze Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 39. 2te Livr. pl. 2 Rthlr. 4 Gr.

— — — 6 Quartetti pour 2 Violons, Alto et Basse. Op. 40. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.

— — — Sinfonie concertante à huit Instrumens obligés pour 2 Violons, 2 Violoncelles, Alto, Oboe ou Flûte, Cor et Basson. Op. 41. pl. 1 Rthlr. 18 Gr.

— — — Six Duos pour 2 Violons, Alto, Cor et 2 Violoncelles. Op. 42. pl. 1 Rthlr. 18 Gr.

— — — Ouverture à grand Orchestre, pour 2 Violons, 2 Alto, Violoncelle, Contre Basse, 2 Hauthois, 2 Cors et Basson. Op. 43. pl. 1 Rthlr. 18 Gr.

Schönbeck, 3 Duos pour Viola et Violoncelle. Op. 2. hl. 1 Rthlr. 4 Gr.

Mozarts, Ouverture de l'opéra: Così fan tutte, arrangé pour le Clavecin ou Pianoforte avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. hl. 18 Gr.

Köhler, 3 Parties pour 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons. hl. 1 Rthlr. 4 Gr.

Wranitzky, 6 Duos pour 2 Flûtes traversieres. Op. 2. hl. 1 Rthlr. 18 Gr.

Vogel, 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 55. gb. 1 Rthlr. 8 Gr.

Weigl, Duetti per 2 Flauti dell opera l'amor marinaro. gb. 19 Gr.

Schick, Andantino avec 8 Variations pour le Pianoforte. gb. 9 Gr.

Abeille, 6 Allemandes pour le Pianoforte. Liv. 1. gb. 9 Gr.

Neubauer, 3 Duos pour 2 Violons. Op. 4. gb. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — — — — pour 2 Flûtes. Op. 5. gb. 1 Rthlr. 8 Gr.

Krommer, VIII Variations pour Violon et Basse. Op. 14. gb. 8 Gr.

Destouches, Fantaisie pour le Pianoforte. Op. X. gb. 9 Gr.

Pleyel, 3 grandes Sonates pour le Fortépiano avec Accompagnement de Violon et Violoncelles. Op. 33. Liv. 3. gb. 2 Rthlr. 8 Gr.

Gyrowetz, 20 Notturno pour le Pianoforte avec l'Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. 24. 25. gb. à 1 Rthlr. 8 Gr.

Salieri, Palmira, Ouverture und 15 Favoritgesänge mit italienischem und deutschem Texte, fürs Klavier. sk. 2 Rthlr.

Neefe, Fantaisie per il Clavicembalo. sk. 16 Gr.

Haydn, Ouverture, arrangée pour le Pianoforte de l'Operette: Orlando Paladino (Der wüthende Roland) sk. 8 Gr.

Dusseck, 6 Leçons progressives pour le Clavecin ou Pianoforte. Liv. II. hl. 1 Rthlr. 8 Gr.

Himmel, XII Variations sur l'air Marlborough s'en va-t'en guerre. hl. 8 Gr.

Rieder, une Sonate (très-facile) pour le Clavecin ou Pianoforte avec l'Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. X. kz. 16 Gr.

Staray, 6 Polonoises pour le Clavecin ou Pianoforte avec l'Accompagnement d'un Violon et Violoncelle obligée. Op. 7. kz. 1 Rthlr.

Vanhall, J. 6 Variations sur un Polonoise tiré de l'opéra: Intrigo Amoroso, pour le Clavecin ou Pianoforte avec l'Accompagnement du Violonconcert. Op. 62. kz. 12 Gr.

Kletzinsky, 20 Variations pour 2 Violons, Concert sur l'air: Freut Euch des Lebens Op. 5. kz. 12 Gr.

Pils, Trinklied beym Abschiedsfest absolvirter Studenten. 3 Gr.

Augustin, Favoritwalzer nach dem Böhmischen. 2 Gr.

Pallas, Friderike, Lieder für Klavier und Harfe. 8 Gr.

Riedel, 6 Sonates faciles pour le Clavecin ou Pianoforte. 1 Rthlr.

Pleyel, Nouveaux Rondeaux, Romances et Menuettes pour le Clavecin ou Fortépiano. Liv. 1. ln. 14 Gr.

Tuch, Freundschaft und Liebe, fürs Klavier. ve. 3 Gr.

Tobacksraucherlied: Wenn mein Pfeifchen dampft und glüht etc. fr. 3 Gr.

Haydn, Sonate pour le Pianoforte. Op. 87. fr. 9 Gr.

Gleisner, VI Sinfonien für 2 Fagotts, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken, welche nicht obligat sind, und fur 2 Violons, Viole und Baſs, welche obligat sind. fr. 1 Rthlr.

Fröbe, Air varié pour Violoncelle avec Accompagnement d'une Viole. 5 Gr.

Rieff, Frauenwürde von Schiller. sk. 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten December — No. 12. — 1798.

Biographieen.

Anekdoten aus Mozarts Leben.

(Beschluss.)

22.

Sehr kränklich war er nach Prag gereiset. Die Menge der Arbeiten hatte aber die Kräfte seines Geistes noch einmal aufgeregt und auf Einen Punkt zusammengepresst; die vielen Zerstreuungen hatten seinen Muth belebt, seinen Sinn aufgeheitert bis zur leichten Fröhlichkeit — das Lämpchen flammte noch einmal vor dem Erlöschen hell auf: aber eben durch die Anstrengung noch mehr entkräftet, kehrte er noch kränker nach Wien zurück, und fiel nun, des Gebrausses der Pracht und Verschwendung ganz überdrüssig, mit Heisshunger über die Fortsetzung der unterbrochenen Arbeit an seinem Requiem her. Die von ihm selbst bestimmten vier Wochen waren indess verflossen, und kaum war er zurück, als der fremde Mann wieder erschien.

„Ich habe mein Wort nicht halten kön„nen" —

sagte Mozart.

„Ich weiss es —

war die Antwort;

„Sie haben recht gethan sich nicht zu binden.
„Wie lang bestimmen Sie nun Ihre Zeit?"

„Noch vier Wochen — die Arbeit ist mir „selbst immer interessanter geworden; ich „führe sie viel weiter aus, als ich erst woll„te" —

„Brav — Indess müssen Sie auch deshalb „mehr Bezahlung haben. Hier sind noch „hundert Dukaten" —

„Mein Herr — wer schickt Sie?"

„Der Mann will unbekannt bleiben" —

„Wer sind Sie?"

„Das thut noch weniger zur Sache — In „vier Wochen bin ich wieder bey Ihnen?" —

Damit ging er. Man liess Achtung geben, wohin er ginge: aber entweder waren die nachgeschickten Leute zu saumselig, oder sie wurden irre geleitet — kurz, sie erfuhren nichts. Nun war Mozart fest überzeugt (ich will es nur gestehen) der Mann mit dem edlen Ansehen sey ein ganz ungewöhnlicher Mensch, der mit jener Welt in näherer Verbindung stehe, oder wohl gar ihm zugesandt sey, ihm sein Ende anzumelden. Er entschloss sich also noch ernstlicher, seinem Namen ein würdiges Denkmal zu stiften. Mit diesen Ideen arbeitete er weiter, und da ist es ja wohl kein Wunder, dass so ein vollendetes Werk zu Stande kam. Bey dieser Arbeit sank er noch öfter in gänzliche Ermattung und Ohnmacht. Noch vor dem Ende der vier Wochen war er fertig, aber auch — entschlummert.

Aus diesem Werke siehet man, dass Mozart — wie so mancher grosse Mann — Zeit seines Lebens nicht an seinem Platze war. Er war der Mann, die jezt so gesunkene religiöse Musik dahin zu erheben, wohin sie gehört — auf den Thron über alle Musik. In diesem Fache wäre er der erste Künstler der Welt geworden: denn jenes sein leztes Werk gehört schon, nach dem einstimmigen Urtheile aller Kenner, selbst derer, die sonst nicht Mozarts

Freunde sind — unter das Vollendetste, was die neueste Kunst aufzuweisen hat. Die vorhandenen Messen von ihm sind meistens frühe Arbeiten, aus denen er selbst nichts machte, und die er, grofsentheils mit Recht, lieber vergessen wissen wollte. Gern lieferte ich von jenem Meisterstück eine nähere Analyse: aber aufserdem, dafs dergleichen Zergliederungen an sich schon mislich sind, indem man sich meistens an das Skelet, allenfalls an den Körper und Buchstaben halten mufs, indefs der Geist nicht beschrieben werden kann, weil er Geist und unbeschreiblich ist — so fürchte ich auch, dergleichen Darstellungen möchten, so wie ausführlichere mehr ins Einzelne gehende Betrachtungen über Mozarts Geist in seinen Werken, über deren Eigenthümliches und Charakter, über die Felder seiner Kunst, wo er als Fürst herrschet und glänzt, und über andre, wo er sich als unbedachtsamer Wanderer verirrete — dergleichen Darstellungen möchten einem so gemischten Publikum, als man bey einer Zeitung voraussetzt, zu wenig interessant seyn. Ich beschliefse also vor der Hand diese Kleinigkeiten, die ich, wenn man es ja wünschen sollte, zu anderer Zeit vielleicht fortsetzen könnte — mit dem Wunsche, dafs es mir gelungen seyn möchte, der Menge von verächtlichen, lieblosen, widerlichen Anekdoten, mit der man sich noch immer über Mozart trägt — wenn man sie sich nicht ganz nehmen lassen will, doch einige anständigere wenigstens an die Seite gesezt zu haben, die, wenn sie auch noch so unbeträchtlich seyn sollten, doch den Vorzug haben, dafs sie wahr sind *).

Leipzig. *Friedrich Rochlitz.*

Zusatz des Verfassers.

Ich kann um so mehr hier abbrechen, da mir, indem ein Theil dieser Anekdoten schon abgedruckt ist, eine vor kurzem herausgekommene Schrift in die Hände fällt:

Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, von Franz Niemtschek, Professor in Prag. Prag in der Herrlischen Buchhandlung 1798.

Der Herr Verfasser hatte der Hauptsache nach die nehmliche Absicht, die ich hatte; er schöpfte auch aus den nehmlichen Quellen — doch ging ihm, wie es scheint, Mozarts persönlicher Umgang ab, wofür er aber dessen hinterlassene Papiere, welche mir fehlten, in Händen hatte. Einige, doch nur einige, der hier abgedruckten Anekdoten befinden sich natürlicher Weise auch dort. Des Verfassers Urtheil über Mozarts Werth und Eigenthümlichkeit als Künstler unterschreibe ich grofsentheils, obschon ich nicht überall die Hoheit und Gröfse des Geistes erblicke, die der Verfasser z. B. auch gleichmäfsig, ja vorzüglich in den Arien der Clemenza u. d. gl. findet. Solche Verschiedenheit des Urtheils über Sachen ändert natürlicherweise nicht das geringste in der Achtung, welche ich gegen Herrn N. habe. Für diejeni-

*) Anmerkung. Durch ein Versehen von mir ist in der Note des 10. Stücks dieser Zeitung statt des Chorals: Ach Gott vom Himmel sich darein und lafs dichs doch erbarmen, der Choral: Aus tiefer Noth ich schrey zu dir — abgedruckt worden; durch ein gleiches Versehen von mir ist im 6. Stück und dessen 10. Anekdote der Satz weggeblieben:

> Noch mehr. Der brave Mann wollte sich nun auch wieder die Liebe des erzürnten Orchesters gewinnen, ohne jedoch die gute Würkung seines Eifers zu verscherzen. Er lobte also nun das Akkompagnement und sagte, wenn die Herren so zu spielen vermögten, brauche er seine Konzerte nicht zu probiren — denn, sagte er, die Stimmen sind richtig geschrieben, Sie spielen richtig und ich auch: was braucht's beym Akkompagnement mehr? — Und das Orchester akkompagnierte wirklich bey der Aufführung das angeführte äusserst schwere und intrikate Konzert ohne Probe, und zwar nun vollkommen richtig — denn es spielte mit Ehrfurcht gegen Mozart — und mit möglichster Delikatesse — denn es spielte mit Liebe zu ihm.

gen meiner Leser, welchen jenes Werkchen nicht zu Gesichse kommen möchte, zeichne ich einige Bemerkungen meistens mit den Worten des Verfassers aus, weil sie das, was ich im Vorhergegangenen über Mozart gesagt habe, bestätigen. Da es dem Verfasser darum zu thun ist, Wahrheit nach Möglichkeit zu verbreiten, so wird er hoffentlich damit nicht unzufrieden seyn.

1.

Treffliche Geister verstehen einander und erkennen ihre Verwandschaft. Dies zeigt die Bekanntschaft, die Mozart (in seinem vierzehnten Jahre) in Florenz mit einem jungen Engländer, Thomas Linley, einem Knaben von 14 Jahren machte. Dieser war ein Schüler des berühmten Violinisten Nordini, schon selbst Virtuos und Meister seines Instruments. Sie wurden bald innige vertraute Freunde; ihre Freundschaft war aber nicht Knabenanhänglichkeit, sondern die Zärtlichkeit zweyer tieffühlenden übereinstimmenden Seelen. Sie achteten sich als Künstler und führten sich auf wie Männer. Wie bitter war ihnen der Tag ihrer Trennung! Linley brachte Mozarten am Tage der Abreise noch ein Gedicht, das er von der Dichterin Korilla auf ihn hatte verfertigen lassen, schied unter vielen Umarmungen und Thränen von ihm, und begleitete seinen Wagen unter beständigen Aeufserungen der zärtlichsten Betrübnis bis vor das Thor.

2.

Als Mozart im Jahr 1782, auf Kaiser Josephs Befehl, die Entführung aus dem Serail komponierte, und das Stück vollkommnen Beyfall fand, sahen die Italiener ein, dafs ein solcher Kopf für ihr welsches Geklingel bald gefährlich werden dürfte, und ihr ganzer Neid erwachte. Der Monarch, der im Grunde von der neuen tiefeindringenden Musik entzückt war, sagte doch zu Mozart:

„Zu schön für unsre Ohren, und gewaltig „viel Noten, lieber Mozart!"

„Gerade so viel, Eure Majestät, als nöthig „ist" —

versetzte Mozart. Ein Beweifs für jenen Zug seines Charakters, den ich oben unter der sechzehnten Nummer bemerkt habe.

3.

Als Bestätigung des oben angeführten Urtheils von Joseph Haydn über Mozart führe ich noch einen Brief dieses berufenen Richters an, den er im Jahr 1787 an einen Freund in Prag schrieb, welcher eine Oper von seiner Komposition für das Prager Theater verlangte. Der Brief ist vom Original wörtlich abgedruckt:

„Sie verlangen eine Opera buffa von mir; „herzlich gern, wenn Sie Lust haben von „meiner Singkomposition Etwas für sich al„lein zu besitzen. Aber um sie auf dem „Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ih„nen diesfals nicht dienen, weil alle meine „Opern zu viel an unser Personale gebunden „sind, und aufserdem nie die Wirkung her„vorbringen würden, die ich nach der Loka„lität berechnet habe. Ganz anders wäre es, „wenn ich das Glück hätte, ein ganz neues „Buch für das dasige Theater zu komponie„ren. Aber auch da hätte ich noch viel zu „wagen, indem der grofse Mozart schwerlich „Jemanden andern zur Seite haben kann. „Denn könnte ich jedem Musikfreunde, be„sonders aber den Grofsen, die unnachahm„lichen Arbeiten Mozarts, so tief und mit „einem solchen musikalischen Verstande, mit „einer so grofsen Empfindung in die Seele „prägen, als ich sie begreife und empfinde: „so würden die Nationen wetteifern, ein sol„ches Kleinod zu besitzen. Prag soll den „theuern Mann fest halten, aber auch beloh„nen: denn ohne dieses ist die Geschichte „grosser Genieen traurig und giebt der Nach„welt wenig Aufmunterung zum fernern Be„streben — weswegen leider so viele hoff„nungsvolle Geister darnieder liegen. Mich „zürnet es, dafs dieser einzige Mozart noch „nicht bey einem kaiserlichen oder königli-

„chen Hofe engagiert ist. Verzeihen Sie, „wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe „den Mann zu lieb. Ich bin etc.

Abhandlung.

Vorschläge zu besserer Einrichtung der Singschulen in Deutschland.

(Fortsetzung.)

3. Sobald die Kinder in den Schulen durch diese praktischen Vorübungen im Singen so weit gebracht worden sind, dafs sie eine jede Melodie, die ihnen vorgesungen wird, ohne Schwierigkeit, rein und fliefsend nachsingen können; sobald der Lehrer den Versuch gemacht hat, bisweilen nur einen, bisweilen zwey oder drey zusammen singen zu lassen, um zu erfahren, ob sie nun auch im Stande sind, ohne Beyhülfe anderer die Melodie fehlerfrey allein zu singen; alsdann sollte er auch mit den verständigern und erwachsenern unter seinen Schülern von Zeit zu Zeit über die Natur und Beschaffenheit des Gesanges reden, sollte ihnen den Unterschied des Abstandes verschiedner Töne in der Stufenfolge fühlbar machen, ihnen die ersten Begriffe von einer harten und weichen Tonart beybringen, ihnen den natürlichen Gang der Melodie in jedem Gesange erklären, sollte ihnen die Töne anzeigen, worin die Melodie am liebsten auszuruhen pflege: und den Kindern, die oft von selbst geneigt sind, ihre Melodie mit einer zweyten Stimme zu begleiten, die erste Anleitung zu einer richtigen Begleitung geben. So würden sich allmählig bey den Schülern die ersten Regeln der Harmonie entwickeln, so würden sich die verschiednen Fähigkeiten zu einer theoretischen Kenntnifs der Tonkunst offenbaren, ehe man noch angefangen hätte, die Schüler mit den willkührlichen musikalischen Zeichen, mit den Namen der Töne, den Noten und Ziffern bekannt zu machen. Es ist ohnstreitig eine Wohlthat für die Schüler des Gesanges, dafs sie den Anfang im Singen mit praktischen Versuchen machen, und nicht wie in den alten Sprachen erst dekliniren und conjugiren lernen, ehe sie noch wissen und begreifen können, wozu man einen Vocativus oder Imperativus brauchen werde. Aber nichts ist leichter, als jemanden die Art und Weise zu zeigen, wie man aus der Erfahrung sich die Regeln abstrahiren kann, wenn man erst mit den verschiednen Formen und Gestalten, worunter eine Sache erscheint, hinlängliche Bekanntschaft gemacht hat. Wie leicht wäre es dem Lehrmeister, im Singen zu zeigen, dafs bey einer jeden Melodie in der Regel immer der letzte Ton der Hauptton sey, woraus das ganze Stück gesungen werde, dafs man von diesem Tone stufenweis zum 2ten, 3ten, 4ten, bis zum 8ten Tone herauf steigen könne und dafs dieser achte Ton mit dem ersten jedesmal auf das genauste übereinstimme — dafs es aufser diesem achten Tone in der Stufenfolge noch ein Paar andre gebe, die mit dem Counter-Haupttone sehr schön zusammenstimmten, oder einen sogenannten Accord ausmachten, und dafs es gerade diese zusammenstimmenden Töne wären, worin die Melodie am liebsten verweile, und worin sie mehrentheils auszuruhen pflege — dafs die Melodie gewöhnlich stufenweise von einem dieser Töne bis zum andern fortschreite, es sey nun auf- oder abwärts, in die Höhe oder in die Tiefe, und dafs sich der Gesang immer darnach zu richten pflege, beym Aushalten einen von diesen Tönen wieder auf eine bequeme Weise zu erreichen. Wie leicht wäre es zu zeigen, dafs wenn man eine Melodie mit einer zweyten Stimme begleiten wollte, dieses am leichtesten auf die Art geschehen könne, dafs die zweyte Stimme ein Paar Töne tiefer sänge als die erste, woraus eine Folge von lauter sogenannten Terzen entsteht, die selbst dem gemeinen Manne nicht unbekannt sind, wenn er gleich keinen Unterricht im Singen genossen hat. Wie leicht könnte man zeigen, dafs diese Terzen im Hauptone sich jedesmal vereinigen müfsten, und dafs wenn die Oberstimme aufwärts bis in die Oktave gehen wollte, die untern Terzen ihr nur bis zum sechsten Tone folgen dürften, und sich alsdann in untre Sexten verwandeln könnten. Der Leser wird mir verzei-

hen, dafs ich an diesen Beyspielen ausführlicher habe zeigen wollen, wie leicht der Uebergang von der praktischen Musik zur theoretischen zu machen sey; und wie viel selbst bey Kindern gemeiner Eltern für gründliche Erlernung der Musik in den frühesten Jahren schon gethan werden könnte, wenn die Lehrer ihre Untergebene nicht immer nur wie Maschinen zu gewissen besondern Absichten brauchen wollten. Ein solcher einfacher Unterricht in den ersten Anfangsgründen der theoretischen Musik sollte billig auf Schulen für einen Theil des Elementar unterrichts angesehen werden, den man nach unsern jetzigen Zeitbedürfnissen in allen gemeinnützigen Kenntnissen den Schülern zu geben schuldig ist. Dieser Unterricht sezt bey weitem noch keine grofse Gelehrsamkeit voraus, er ist so leicht und fafslich, wie der erste Unterricht in der Rechenkunst, und so lehrreich und nützlich, wie die Anfangsgründe in der Mathematik. Nur die Ungewohnheit, einen solchen Unterricht den Elementarschülern zu ertheilen, und der unverzeihliche Mangel an guten Lehrbüchern *), worin das wesentliche der Musik ohne allen gelehrten Kunstkram auf seine einfachsten Bestandtheile zurückgeführt wird, hat bisher manchen einsichtsvollen Pädagogen in Schulen oder Privatinstituten abhalten können, einen solchen gemeinnützigen musikalischen Unterricht für alle Stände zu ertheilen. Nicht alle Menschen wollen und können Sänger und Tonkünstler von Profession werden. Aber es giebt keine Kunst, die so allgemein in Ausübung gebracht wird, wie der Gesang. Ein gewisser Unterricht in dieser Kunst wird daher selbst von denen, die manchen Unterricht in andern Künsten und Wissenschaften auf Schulen für überflüfsig ansehen, wo nicht für nothwendig, doch gewifs für gut und nützlich gehalten werden, und es wird zuverlässig keinen geben, der sich nicht freuen sollte, in seiner Jugend einen gewissen vollständigen Begriff von der eigentlichen Natur und Beschaffenheit eines guten Gesanges erhalten zu haben.

Auf diese Vorbereitungen, die aufser dem gedachten Unterrichte in den ersten Anfangsgründen der Harmonie auch einige zweckmäfsige Anleitungen zur Führung einer schönen Melodie, durch Bekanntmachung der gewöhnlichen Fehler in der Fortschreitung und der unharmonischen, geschmacklosen Verzierungen derselben enthalten würden, sollte nun der eigentliche Unterricht im Singen anfangen. Es wäre zu wünschen, dafs dieser Unterricht in Schulen ebenfalls öffentlich ertheilt werden möchte, jedoch so dafs keiner von den Schülern nothwendig gebunden wäre, diesen vollständigern und ausführlichern Unterricht im Singen zu nehmen, wenn er nicht besondere Lust und Neigung dazu hätte. Ich bin aber versichert, dafs sich die Schüler dazu drängen würden, wenn dieser Unterricht nur so beschaffen wäre, wie er seyn sollte. Denn wer sollte in seiner Jugend nicht gern etwas lernen wollen, wenn einmal die Gelegenheit dazu vorhanden wäre, besonders wenn es eine Sache betrifft, deren Gebrauch uns in hundert Fällen nützlich werden, niemals aber zum Schaden oder Nachtheile gereichen kann.

Dieser Unterricht würde nun mit Erlernung der Noten und Erklärung aller musikalischen Zeichen anfangen und sich mit der erworbnen Geschicklichkeit endigen, jeden vorgelegten musikalischen Satz gehörig zu beurtheilen, und mit der Stimme, so oft es verlangt würde, es sey nun im einfachen oder vielstimmigen Gesange, gehörig vorzutragen, und den Sinn des Komponisten mit Geschmack und Einsicht auszudrücken. Meine Gedanken, wie dieser Unterricht auf Schulen am leichtesten und zweckmäfsigsten ertheilt werden könnte, würden mich zu weit führen, wenn ich mir erlauben wollte, sie hier aus einander zu setzen. Ich bemerke nur im Allgemeinen, dafs man bey diesem Unterrichte

*) Ich rede hier nicht von den Lehrbüchern für die Singschulen, unter denen Hillers Anweisungen den ersten Platz verdienen — ich rede hier von Lehrbüchern für den Elementarunterricht, der ohne Noten ertheilt werden soll.

immer den Zweck der Bildung des Geschmacks zur wahren Tonkunst vor Augen haben und auf Mittel bedacht seyn sollte, die Schüler des Gesanges durch einen vielseitigen Gebrauch und eine mannigfaltige Anwendung ihrer erlernten Kunst zu neuen Fortschritten aufzumuntern.

Bey der bisherigen Gewohnheit, einige Zöglinge der Schulen zu Chorschülern auszuheben, und diese für Geld auf den Strafsen, und ohne Geld in den Kirchen und an andern öffentlichen Orten singen zu lassen, kann dieser Zweck nur sehr unvollständig erreicht werden. Eine solche Anwendung des Gesanges, wo der Schüler berufsmäfsig einige bekannte Gesänge mit Lust oder Unlust, unter angenehmen oder unangenehmen Verhältnisen, mehr als hundertmal absingen mufs, kann unmöglich etwas dazu beytragen, dafs der Sänger seine Kunst aus einem edlern Gesichtspunkte betrachte, sie muss im Gegentheile nothwendig zur Folge haben, dafs der Sänger früher oder später in den bekannten Schlendrian verfalle, woran man jeden Chorschüler, sobald er den Mund nur aufthut, fast immer zu erkennen pflegt.

Wie diesem Uebel abzuhelfen sey, darüber wage ich es kaum, einige Vorschläge zu thun, weil sie zur Zeit noch zu wenig anwendbar scheinen dürften: aber ich will darum einige meiner Ideen nicht zurückhalten, die vielleicht eine baldige Reformation des Gesanges können verbreiten helfen. An jedem Orte, wo einmal im Singen ein besonderer Unterricht ertheilt, oder eine Singschule eröffnet werden sollte, müfsten nicht blos ein Paar arme dürftige Knaben, die sich auf Schulen ihren Unterhalt mit Singen erwerben wollen, und die der Lehrer oft nicht anders, wie der Corporal seine Soldaten abrichten kann — nein, es müfsten wirklich die gesangfähigsten jungen Leute an jedem Orte, besonders die, welche sich durch ihre vielversprechende Stimme oder vorzügliche Neigung zum Singen vor allen andern auszeichnen, von dem Lehrer des Gesanges ausgesucht und in seine Schule aufgenommen werden. Kein Ansehn der Person dürfte hier Statt finden. Ob es Kinder vornehmer oder geringer Leute sind, ob sie den Unterricht besonders bezahlen werden oder nicht — davon müfste hier gar nicht die Rede seyn. Der Lehrer hat nur eine Frage zu thun: ob sie wollen singen lernen? Wollen sie einmal, und wer sollte nicht gern wollen, dann mache der Lehrer eine Auswahl von solchen, die die beste Stimme und die gröfste Lernbegierde haben, ohne sich durch irgend eine andere Nebenabsicht leiten zu lassen. Alle übrigen verweise er auf einen besondern Privatunterricht, wenn er sich mit ihnen die Mühe geben will, oder überlasse sie andern Lehrmeistern, deren sich immer etliche an einem Orte finden werden, wo der Gesang bisher nicht ganz vernachlässigt worden ist. Dieses Verfahren des Lehrers scheint vielleicht mit seinen Vortheilen zu streiten, aber es befördert dieselben im Grunde besser, wie jedes andre Mittel. Eine gewisse Achtung mufs sich doch der Lehrer erst verschaffen, ehe man einen vorzüglichen Werth in seinen Unterricht im Singen legen soll. Und kann er diesen Endzweck wohl erreichen, wenn er gleich anfänglich mehrere unfähige und ungeschickte Kinder in seine Schule aufnimmt, die weder Neigung noch Talent zum Singen haben, und durch ihren elenden Gesang die bessern Schüler nur verderben? An Sängern soll es darum doch nicht fehlen. Bisher hat man nur immer Knaben im Singen unterrichtet. Warum sollen aber die Mädchen vom Singen ausgeschlossen seyn? Finden sich unter den Personen vom andern Geschlechte nicht oft die besten Stimmen, die noch dazu keinem Wechsel, wie bey dem männlichen Geschlechte unterworfen sind? und wird sich der Lehrer des Gesanges nicht ein besondres Verdienst um seine Mitbürger erwerben, wenn er bey ihren hoffnungsvollen Töchtern ein Talent ausbildet, welches ihnen das Glück, künftig einmal liebenswürdige Gattinnen und gute Mütter zu seyn, unendlich versüfsen wird?

Hat der Lehrer sich sein Personale gewählt, so suche er sich den bequemsten Ort zum Unterrichte im Singen aus. Findet er dazu keine bessere Gelegenheit in einem öffentlichen Hause, so gebe er den Unterricht lieber in seiner Woh-

nung als in der Schule. Die Schule scheint dazu nicht der bequemste Ort zu seyn, theils weil der Gesang zuweilen den Unterricht in andern Klassen stören könnte, theils weil an vielen Orten Knaben und Mädchen in der Schule von einander abgesondert sind, und diese Absonderung leicht einigen Anstofs geben könnte, wenn in den Singstunden beyde Geschlechter sich an einem Orte einfinden sollten, der bisher nur ausschliefsend für das eine Geschlecht bestimmt war. Doch diese zufällige Einrichtung wird jeder Lehrer von selbst am besten zu machen wissen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Sammlung von Orgelstücken, enthaltend zwölf leichte und sechs schwerere Sätze, von August Eberhard Müller. Erstes Heft. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. In Langfolio, 5 Bogen stark.

Man ersiehet aus diesen Orgelstücken, dafs der Herr Verfasser die Gabe besizt, fur Anfänger und etwas Geübtere wirklich leicht und fliefsend zu schreiben, ohnerachtet dieselben in der gebundenen und zwischen beyden Händen getheilten Spielart, welche der Orgel am eigenthümlichsten zukommt, und meist mit obligatem Pedal gesetzt sind. Die zwölf ersten Stücke haben neben der Leichtigkeit auch Kürze, und, dieser ungeachtet, doch viel Modulation; die andern sechs aber, wie billig, mehr Ausführlichkeit. Von den schwerern Stücken sind No. 13, 17 u. 18 für das volle Werk, No. 14 für schwache Register, No. 15 und 16 für zwei Manuale bestimmt und eingerichtet. Das lezte Stück No. 18 ist zugleich ein fugirtes Vorspiel. Dafs dabey überall das Zeitmaafs und mehrmals die Registermischung angegeben ist, verdienet Dank und Lob.

Der Geschmack, in welchem alle diese Stücke gesezt sind, ist edel und der Würde der Orgel ganz gemäfs, und die Art, einen Satz auszuführen, wahr, ungezwungen und der Natur eines Orgelthem's eigen. Der Hr. Verfasser verräth sich in alle dem als einen sehr gewandten Organisten, dessen Spielart fliefsend, angenehm und harmoniös ist, und mit bald mehr bald minderstimmigen Sätzen abwechselt. In Bindungen ist er ganz Meister: nur läfst er hie und da einige wesentliche Dissonanzien frey eintreten, worunter aber diejenigen, welche als dissonirende Vorschläge betrachtet werden können, (wie z. B. in No. 7. Anfangs des zweyten und zehnten Takts, wo die Viertelsnote $\bar{b}$ nur einen Vorschlag zu $\bar{a}$ vorstellt) nicht gemeynet sind; aber z. B. in No. 4 Anfangs des sechsten Takts erscheinet plötzlich die None $\bar{h}$ unvorbereitet, die doch hernach zu Ende des eilften Takts durch die kleine Terzie $\bar{h}$ ordentlich vorbereitet wird, und Anfangs des zwölften Takts sich als wirkliche None zeigt. Wir würden diese Stelle vom fünften bis zum siebenten Takt ungefähr so umändern, wie sie in der musikalischen Beylage No. V. A. zu sehen ist. Hingegen bemerkten wir mit Lust, dafs derselbe sogar die seltensten und schwersten Dissonanzien richtig behandelt hat, wie z. B. die zweyte Verwechslung eines Undecimenakkords, welche vornehmlich im fugirten Vorspiel No. 18 in der zwoten Hälfte des fünf und sechs und zwanzigsten Takts vorkommt. Die im fünf und zwanzigsten Takt daselbst vorkommende zwote Verwechslung eines Undecimenakkords aber lautet so

$$\begin{array}{ll} \bar{\bar{d}} & 9 \\ \bar{a} & 6 \\ e & 3 \\ \hline \multicolumn{2}{l}{\text{C Grundklang.}} \end{array}$$

und entspringt aus dem Stammakkorde

$$\begin{array}{ll} \bar{\bar{d}} & 11 \\ \ddot{e} & 5 \\ \bar{c} & 3 \\ \hline \multicolumn{2}{l}{\text{A Hauptklang.}} \end{array}$$

Da diese Stelle sonst noch in Ansehung des geschweiften und ächt vierstimmigen Satzes vie-

les Verdienst hat: so machen wir unsere Leser ganz besonders darauf aufmerksam.

Wer sich demnach eine bündige, geschmackvolle und fliefsende Orgelspielart angewöhnen, und sich zugleich im Pedal üben will, der lerne diese 18 Orgelstücke, die von mannigfaltigem Charakter sind, und aus verschiedenen Dur- und Molltonarten gehen, spielen, wovon die 12 ersteren einem Anfänger, und die 6 übrigen einem Geübteren sehr dienlich und nützlich seyn werden. Der Druck ist deutlich und so korrekt, dafs No. 14 im sechs und zwanzigsten Takt hinter der halben Note d auf dem Diskantsystem nur ein von selbst zu errathender Punkt fehlt, weil vermuthlich der schätzbare Verfasser die Korrektur selbst besorgt hat.

Wir sind versichert, dafs die Kandidaten und Liebhaber des Orgelspiels, wenn sie unserm unbefangenen Urtheil und wohlgemeinten Rathe trauen, der Fortsetzung dieser Sammlung mit Sehnsucht entgegen sehen werden.

K. —

An Friedrich Fleischmanns Grabe.

Den 4. December 1798.

Heil Dir, Unvergefslicher! — Hinangedrungen
Ist Dein Geist zu jenem hohen Ziel;
Feyert dort den Sieg, im Todeskampf errungen,
In dem höchsten, seligsten Gefühl,

Und umflossen nun von der Vollendung Glanze,
Aufgeschwungen zur Unsterblichkeit,
Stehst Du, triumphirend in dem Siegeskranze,
An der Quelle ew'ger Seligkeit!

Dort in jener Geisterinsel fliesst dem Leiden
Keine Thräne; rauscht der Sturm nicht mehr,
Tönt kein Missklang — tönen Freuden, Götterfreuden,
Lauter Harmonien um Dich her!

Sanfte Ruhe Deiner Asche! Stillen Frieden
Ueber Deines Grabes düstern Ort!
In der Freunde Herzen lebst Du auch hienieden
Und in Deinen schönen Werken fort! —.

Meiningen.

Wilhelm Carl August Schmidt.

Nachricht.

Der berühmte und auch um unser Institut verdiente Komponist Carl von Dittersdorf war sechs und zwanzig volle Jahre lang in einem der schlesischen Fürstenthümer als Amtshauptmann angestellt. Da starb der regierende Fürst, und dessen Nachfolger sezte D—n, seiner podagrischen und gichterischen Umstände wegen, zur Ruhe, mit der jährlichen Pension von 333 Thaler und 8 Groschen und mit der Beybehaltung seines Amtscharakters. Hiervon konnte D. mit seiner Familie nicht leben; gleichwohl mufste er jeden Plan zu anderer Anstellung, seiner Kränklichkeit wegen, aufgeben. Er ward bedrängt, er war unglücklich. Ignaz, Freyherr v. Stillfried, erfuhr dies, und bot dem Bedrängten, samt dessen Familie, auf seiner Herrschaft Rot-L'sotta in Böhmen, ohnweit Neuhaus im Taborer Kreise, freye Wohnung und freyen Unterhalt auf Lebenszeit an. Mit Empfindungen, welche keiner Schilderung bedürfen, warf sich der Bekümmerte in die Arme dieses edeln Mannes, und geniefst bereits achtzehn Monate hindurch so viel Wohlthaten, dafs das Gefühl seiner Dankbarkeit nur mit ihm selbst vergehen wird. Mit Freuden machen wir diesen Vorfall bekannt, da er eben so selten als schön ist, und da wir von dem redlichen dankbaren D. dazu bevollmächtigt sind.

d. Redakt.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. V.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. №. V. 1798.

Pränumerationsanzeigen.

Unterzeichnete Handlung hat die Ehre, den Musikfreunden des Piano-Forte nachstehendes ganz neues originelles Werk auf Pränumeration anzukündigen:

Trois grandes Sonates pour le Pianoforte avec Violon obligé par Mr. J. Haydn. Oeuvre 94.

Diese Sonaten sind ganz des Ruhmes dieses allgemein beliebten Tonsetzers würdig, und da der Autor gerade zwischen Schwer und Leicht den Mittelweg wählte, so hoffet man, daſs sie um so mehr den erwünschten Beifall erhalten werden. — Das ganze Werk, welches ohngefähr aus 30 Seiten besteht, wird auf Kupferplatten gestochen, und auf groſs Royalpapier in queer Format in reinen Abdrücken den Titl. Hrn. Pränumeranten unfehlbar bis Ende Februar 1799 abgeliefert werden. Der Pränumerationspreis ist 2 fl. 24 kr. Reichsmünze, oder 1 Thlr. 8 Gr. Sächsisch. Der Ladenpreis wird um ein Drittel erhöht, und kommt auf 3 fl. 36 kr. oder 2 Thlr. Sächs. zu stehen. Bis Hälfte Februar wird in allen ansehnlichen Musikhandlungen Pränumeration angenommen. Diejenigen Freunde, welche die Güte haben, Pränumeranten zu sammeln, erhalten das 5te Exemplar frey. München im Monat December 1798.

Faltersche Musikhandlung.

Anmerkung. Da es leider mannigfaltig geschieht, daſs Werke blos unter Namen berühmter Autoren erscheinen, so findet benannte Handlung für nöthig, diese Erinnerung zu machen, und erbietet sich, jedem, der die angezogene Originalität und Schönheit dieser Sonaten mit Grunde widerlegen kann, zehnfachen Werth des Pränumerationspreises zurück zu zahlen.

Wie sehr ich es auch schon lange wünschte, die Stimme des Publikums über meine musikalische Arbeiten mit der meines Kreises zu vergleichen, um zu erfahren, ob ich den mir so oft gewordenen Beyfall der Freunde nicht blos freundschaftlicher Anhänglichkeit zu verdanken hätte; so zauderte ich dennoch immer, eine Allerhandsammlung bekannt zu machen, weil ich der Lust nicht widerstehn konnte, meiner Probearbeit dadurch einen abstechenden Reiz zu geben, daſs die sämmtlichen Texte aus den ungedruckten Poesien eines genialischen Dichters gewählt würden; und ich habe jezt die Freude, eine solche den Freunden der Tonkunst ankündigen zu können. Ich würde besorgter seyn um das rechtliche Urtheil, was meiner Begleitung gesprochen werden wird, liehe das Begleitete mir nicht so kräftigen Vorspruch. Des Textes Kranz ist bunt: aber bey jedem Blümchen drängt sich von selbst das Gefühl hervor, es sey ein duftender Aushauch eines einzigen rein gefaſsten und tief empfundenen Gedankens. Auch dadurch unterscheidet sich der Kranz, daſs er auſser mehreren gereimten Liedern und Duetten eine Anzahl Oden enthält, wo nach dem Beyspiel des groſsen Meisters dieser Dichtart ungewohntere, aber dem Inhalt anpassendere Maaſse gewählt sind, und wo der Gesang sich der erhöhteren Deklamation nähert. — Uebrigens bemerke ich noch, daſs meines Wissens noch nichts von den Texten gedruckt sey, als was sich im Schillerschen M. A. 1799 S. 168 findet.

Oedingberge im Osnab. den 18 Dec. 1798.

Konstanz Bayart.

Diese Sammlung des von allen Musikkennern unserer Gegend so sehr gepriesenen Künstlers erscheint zur Ostermesse 1799 in unserm Verlage unter dem Titel: Texte von Adolf Gröninger mit Musik von Constanz Bayart" und wird ohngefähr 12 Bogen betragen. Wir versprechen, daſs, wo Dichter und Musiker so sehr den Geist und das Ohr befriedigen, auch das Aeuſsere der Sammlung das Auge befriedigen werde. Bis zur Ostermesse 1799 können Liebhaber hierauf in allen soliden Buchhandlungen mit 1 Rthlr. 6 ggr. subscribieren, der nachherige Ladenpreis wird um ein Drittel erhöhet werden. Unsern Herrn Collegen berechnen wir vom Subscriptionspreis den gewöhnlichen Rabat; wer sich die Mühe nehmen will, Subscribenten zu sammeln, der erhält auf 10 Exemplare das 11te frey.

Osnabrück im December 1798.

Karl und Comp.

Anzeige.

Der rühmlichst bekannte Komponist Karl von Dittersdorf hat sich seit einigen Jahren in die Stille auf seine Güter in Böhmen zurückgezogen, seine schönste Zeit ganz

der Komposition gewidmet, und in derselben folgende bis jezt noch ganz unbekannte Werke ausgearbeitet. Da er jezt aus aller Konnexion mit Theaterdirektionen u. d. gl. getreten ist, so hat er sich entschlossen, sie im Ganzen oder einzeln jedem zu überlassen, der sie zu seinem Gebrauch oder auf Spekulation (für deren Gelingen wohl der Beyfall, den die Werke dieses Komponisten gefunden haben, bürgen könnte) zu haben wünscht. Der Herr Verfasser begiebt sich gegen den Abnehmer aller Vortheile, die aus dem erkauften Werke zu ziehen wären, und hat überdies diese Kompositionen als wahrscheinlicher Weise seinen Schwanengesang mit allem möglichen Fleiſs gearbeitet, um seinem errungenen Namen nicht zu schaden, sondern ihn vielmehr zu befestigen. Sollte jemand die ganze Sammlung zu übernehmen gedenken, so wird er sich in noch besondere Unterhandlungen einlassen. Man wendet sich in dieser Angelegenheit in postfreyen Briefen an uns in Leipzig, da wir deren Besorgung übernommen haben. Nachstehend folgt das Verzeichniſs.

Breitkopf und Härtel.

Italienische Opern.

I. Don Coribaldi, o sia l'usurpata Prepotenza. Drama in due Atti messa in Musica 1798.

II. Il Mercato delle Ragazze. Opera buffa 1798.

Deutsche komische Opern.

III. Ugolino, ein Drama in zween Aufzügen, 1796.

IV. Der Schach von Schiras nach Aug. v. Kotzebue's Lustspiel mit Gesängen in eine förmliche komische Oper umgestaltet, 1797.

V. Der Durchmarsch nach Girzigs christlichen Judenbraut und umgearbeitet mit einer ebenfalls neuen Musik, 1796.

VI. Die lustigen Weiber von Windsor, von Carl Herklots. 1797.

VII. Der Mädchenmarkt, von Carl Herklots, 1797.

VIII. Die Opera buffa von Herrn Bretzner in Leipzig, 1798.

Groſse vollstimmige Sinfonien.

IX. 6 Sinfonien.

Stücke für das Klavier oder Fortepiano.

X. 12 Sonaten auf 4 Hände, 1796 - 1797.

XI. 6 Sonaten auf 4 Hände aus den leztern noch nicht bekannten Sinfonien der Ovidischen Metamorphosen übersezt 797 - 798.

XII. 12 Sonaten auf 2 Hände 1796. 797. 798. theils aus Quartetten theils aus Tersetten von der Komposition des Verfassers.

XIII. 12 verschiedene beliebte Lieder — Romanzen und Opern, Arien von verschiedenen Autoren mit Variationen vom Verfasser.

XIV. 72 Vorspiele oder Präludien aus allen harten und weichen Tonarten für Schüler, deren Talent noch nicht reif genug ist selbst dergleichen zu erfinden.

Anzeige.

Wirklich hat die vierte und letzte Abtheilung des gemeinnützlichen Elementarwerks der Harmonie und des Generalbasses zum Gebrauche für Lehrer, Anfänger und Geübtere von Justin Heinrich Knecht, mit 12 Notentafeln und mit beygefügter Auflösung zweier, einem gewissen Recensenten der neuen allgemeinen deutschen Bibliothek in der dritten Abtheilung dieses Werks bekanntermaſsen vorgelegten, von demselben aber bisher unaufgelöst gelassenen Probleme aus der musikalischen Theorie die Presse verlassen.

Die Interessenten, welche dieses Werk complet machen wollen, können sich an den Verfasser selbst in der Reichsstadt Biberach bey Ulm in Schwaben deshalb wenden. Der Preis dieser lezten Abtheilung ist 1 Rthlr. sächsisch, oder 1 fl. 48 kr. rheinisch.

Da noch eine kleine Quantität Exemplare von den 3 vorhergehenden Abtheilungen vorräthig ist, so können diejenigen, welche dieses Werk gar nicht besitzen, und es sich anschaffen wollen, alle vier Abtheilungen um 4 Rthlr. sächsisch oder 7 fl. 12 kr. rheinisch nur von dem besagten Verfasser allein erhalten.

Von eben diesem Tonsetzer und Schriftsteller wird nächstens eine kleine praktische Klavierschule mit beygefügtem Fingerzeig für die allerersten Anfänger und etwas Geübtere in 4 Heften bey Herrn Falter, Musikhändler in München, herauskommen, wovon Herr Falter, als Verleger derselben, noch das Nähere anzeigen wird.

Nachricht.

Eine neue Auflage vom Ersten Hefte unserer Ausgabe sämmtlicher

MOZARTSCHEN WERKE

hat nun wieder die Presse verlassen, und die Pränumeranten, welche noch Exemplare dieses Hefts zu bekommen haben, werden selbige ungesäumt und unerinnert von uns erhalten. Eine neue Auflage des zweyten Heftes und der dritte Heft werden zu Ende nächsten Monats erscheinen.

Breitkopf und Härtel.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten December №. 13. 1798.

Abhandlungen.

Ueber Flöte und wahres Flötenspiel.

Der Verfasser eines Aufsatzes in dieser Zeitung (St. 9. Bescheidne Anfragen etc. No. 1.) giebt mir Gelegenheit, einige meiner Bemerkungen über die Flöte und deren wahres Spiel niederzuschreiben. Die bloſse Beantwortung der dort aufgeworfenen Frage würde (weil sie sich nicht in der Kürze abthun läſst) für viele Leser zu uninteressant seyn: ich nehme also noch gar manches, wenn auch etwas entfernt dahin Gehörige mit, und versichere nur das im Voraus, daſs alles, was ich hier über jenes allgemein beliebte Instrument schrieb, Resultat meiner beynahe zwanzigjährigen Erfahrung ist. Daſs in diesem Zeitraum das Instrument sehr verbessert und der Vollkommenheit nahe gebracht ist, leidet keinen Zweifel; daſs sich aber die Ausüber desselben, sowohl Musiker von Profession, als Liebhaber — eben so verbessert haben sollten — das leidet Zweifel. Daher hoffe ich, dass diese Bemerkungen manchem nicht ganz unwillkommen seyn dürften.

Leipzig.

August Eberhard Müller.

Quanz, der eben das für die Flöte war, was C. Ph. Em. Bach für das Klavier war und noch immer ist, fand schon, daſs manche Töne seines Instruments in Hinsicht auf Reinheit der Intonierung und Gleichheit der Stärke verschieden waren. Um diesem groſsen Uebelstande abzuhelfen, fieng er an, selbst Flöten zu verfertigen. Sie sind allerdings besser, als die von andern Meistern seiner Zeit verfertigten: stehen aber unsern jetzigen Flöten z. B. von Tromliz in Leipzig, Grenser in Dresden, Potter in London u. s. w. gar weit nach. Denn auſserdem, daſs ihnen alle Klappen fehlen (zu f, gis, b) durch welche die Flöte so viel gewonnen hat — so ist auch deren innere Einrichtung weit unvollkommner. Daſs die Flöte durch diese Klappen wirklich gewonnen hat, bedarf keines ausführlichen Beweises, weil ich bey jedem, welcher mich lieset, ein Paar Ohren voraussetze, und zwar ein Paar Ohren in gesundem Zustande. Auf diese provoziere ich denn, und bitte, auf jene Töne — so, wie sie sonst allgemein geblasen wurden, und noch jezt von manchem Virtuosen geblasen werden, nur zu hören; und bin gewiſs, man wird die Vortreflichkeit und den Nutzen dieser Klappen einsehen. Jezt erst, mit Hulfe dieser Klappen, kann der Flötenspieler alle Töne seines Instruments mit gleicher Stärke und Reinheit angeben; jezt braucht er nicht mehr die wirklich guten und starken Töne auf Unkosten jener falschen und schwächern zu moderieren — welches bey Flöten ohne Klappen nothwendig geschehen muſs, wenn nur erträglich rein gespielt werden soll; jezt kann er jeden Ton, namentlich auch die erste Oktave, in gehöriger Stärke oder Schwäche, nach Gefallen gebrauchen.

Man erlaube mir, noch nicht ganz geübte Flötenspieler, welche sich aber eines Instruments mit Klappen bedienen, bey dieser Gelegenheit auf einige Regeln aufmerksam zu machen, die man ihnen, wenigstens öffentlich, noch nicht bekannt gemacht hat. Wollen sie ihr Instrument so spielen, daſs die Töne auch unter sich in dem genauesten Verhältniſs, in Hinsicht auf Tiefe und Höhe — wollen sie ganz rein spielen: so drehen sie das Kopfstück

nicht zu sehr einwärts (sonst werden sie beym Piano zuverlässig zu tief intonieren); und so befleifsigen sie sich ferner die Töne der ersten Oktave rund, voll und scharf, aber doch angenehm hervorzubringen, wovon sie einen doppelten Nutzen haben werden. 1) Diese tiefen Töne werden dadurch in ein besseres Verhältnifs gegen die höhern, in Hinsicht auf Stimmung und Reinheit, gesezt — welches bey stumpfem und schwachem Ton nicht möglich ist; 2) es wird demjenigen Flötenspieler, welcher eine angenehme scharfe Tiefe auf seinem Instrument hat, weit leichter die hohen Töne sanft und delikat zu behandeln. Um das Piano und Pianissimo eben so rein, als das Forte oder Mezzo-forte anzugeben, braucht man dann nur die Flöte ein wenig auswärts zu drehen, wo, selbst mit dem schwächsten Winde, ein und ebenderselbe Ton in gleicher Tongröfse anspricht *).

Nun noch Etwas specielleres über den Gebrauch und die Anwendung der f, gis, und b Klappen. Wozu sie eigentlich dienen, und welche Töne zunächst durch sie verbessert werden — das sagt schon ihr Name. Sie sind aber für die Reinheit, Klarheit und Gleichheit anderer Töne ebenfalls äufserst nützlich und brauchbar. Nachstehende Beyspiele mögen dies deutlicher zeigen. Bekanntlich ist das erste und zweyte Fis auf jeder Flöte, bald mehr, bald weniger — zu tief. Um diesem Uebelstande abzuhelfen, greifen die meisten Flötenspieler diesen Ton, besonders wenn sie ihn in g dur als grofse Septime gebrauchen, so, dafs sie nur den Zeigefinger der rechten Hand aufheben, und alle übrigen Finger liegen lassen. Es ist wahr, das fis wird dadurch reiner: aber im Verhältnis mit den andern Tönen zu schwach. Hier ist also die f Klappe mit Nutzen zu gebrauchen. Man greife nehmlich das fis wie gewöhnlich, und nehme diese Klappe dann, so hat man den Ton etwas höher und keinesweges schwächer. Mit eben dem Nutzen kann man die gis und b Klappe bey dem f gebrauchen, welcher Ton so selten rein und hell ist. Man nehme ihn aber nur so, dafs man zum e die gis und b Klappen öffnet, und man wird den grofsen Unterschied des Klanges sogleich bemerken. So kann man auch beym a die gis Klappe vortheilhaft gebrauchen, wenn man sie nehmlich zur Fingersetzung des zweyten D nimmt. Das auf diese Weise angegebene a ist dem gewöhnlichen a in Hinsicht auf reine Stimmung weit vorzuziehen. Eben so kann man mit Hülfe der gis Klappe das sonst unreine und dumpfe gis oder as ganz rein, hell und leicht haben. Man bleibe nehmlich in der Fingersetzung des g liegen, und öffne dann die gis und dis Klappen. Durch Hülfe derselben kann man ferner schwere Trillo's leicht und sicher haben, z. B. mit e und fis, dann nehme man das e mit der dis und gis Klappe, blase nur ein wenig stärker als gewöhnlich an, hierdurch erhält man e, und nun ist das Trillo mit fis leicht, vermittelst des dritten und vierten Fingers der linken Hand.

So viel für diesmal, um den Nutzen und die Zweckmäfsigkeit jener Erfindung in Absicht der Reinheit der Töne zu erweisen. Ich sage noch nichts davon, wie viel brauchbarer die Flöte dadurch auch im Allgemeinen geworden ist,

*) Anmerkung. Es wäre wirklich sehr zu wünschen, dass viele übrigens brave Virtuosen, dass z. B. der sonst wackere Flötenspieler Herr Saust in Dessau — von diesen geringen Hülfsmitteln Gebrauch machte. Das Spiel dieses Virtuosen würde dadurch ungemein gewinnen, denn sein Piano würde dann rein, und nicht einen Viertheilton tiefer seyn, als sein Forte. Da Herr Saust ein Schüler des Hrn. Prinz in Dresden ist, so sollte man fast vermuthen, der Lehrer habe diesen seinen talentvollen Schüler — der übrigens eine Flöte ohne Klappen spielt — nicht genug hierauf aufmerksam gemacht; er würde sonst gewiss nicht, um seinen Ton noch sanfter zu erzwingen, die allem vorgehende Stimmung so sehr vernachlässigen.

z. B. welch eine schöne Wirkung bey vollstimmiger Musik eine reine und angenehme, scharf ausgehaltene Terz, as-c, gis-h, g-b, der ersten Oktav, macht; welch einen schönen Mittelton zwischen Hoboe und Clarinette, welcher einem Spieler ohne Klappen eine *terra incognita* ist!

Hieraus ergiebt sich nun auch die Antwort auf die Frage, welche mich zu diesem Aufsatze verleitet hat: ob nehmlich jener scharfe Ton der Tiefe auch der wahre Flötenton sey? Ich behaupte: Allerdings! denn jene schwächern tiefen Töne sind sowohl unter sich, als gegen die höhern Oktaven in keinem richtigen Verhältnis, sowohl in Ansehung der Stärke und Schwäche, als der Reinheit der Stimmung. Schliesslich bemerke ich noch, dass sich die Flöte eben durch diesen in der Tiefe angenehm scharfen, in der Höhe hellen, lieblichen Ton von den gedakten, Hohl- und Rohrflöten der Orgeln unterscheiden müsse — welche leztere eine schreyende Höhe, aber matte und stumpfe Tiefe haben *).

Vorschläge zu besserer Einrichtung der Singschulen in Deutschland.

(Fortsetzung.)

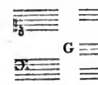
Was den wirklichen Unterricht anbelangt, so halte ich es für die Pflicht eines jeden Lehrers, dass er denselben sich und seinen Schülern so viel als möglich zu erleichtern suche. Dieser Zweck würde besonders durch die beynahe nothwendige Einführung eines einfachern Notensystems erreicht werden. Ich habe zu viel über diesen Gegenstand nachgedacht, zu viele eigne Versuche in dieser Art gemacht, als dass ich diese Gelegenheit nicht ergreifen sollte, allen Kennern der Musik und vornehmlich den Lehrern des Gesanges eine Methode zu empfehlen, deren Anwendbarkeit und grosser Nutzen sich am besten durch den Erfolg bestätigen wird. Ich brauche zur Bezeichnung aller musikalischen Sätze nur drey Linien, von denen jedesmal die erste den Grundton, die andere den dritten, und die oberste den fünften Ton bezeichnet. Meine Noten bestehen nur aus grossen Punkten, die ich in einer mässigen immer gleich weiten Entfernung von einander hinstelle, wenn sie Noten von gleicher Geltung bedeuten sollen, die am öftersten im ganzen Stücke vorkommen. Ich setze sie noch einmal so nahe an einander, wenn sie noch einmal so geschwinde vorgetragen werden sollen, und versehe sie im Gegentheil mit einem dem Ruhezeichen oder vielmehr dem Zeichen des Forttragens ähnlichen Bogenstriche, den ich nicht über die Note stelle, sondern an die Note anstossen lasse, um damit zu sagen, dass die Note noch einmal so lange wie die gewöhnlichen andern Noten ausgehalten werden solle. Doch diese Bezeichnung (die mich besonders der vier und fünfstimmige Fugensatz gelehrt hat, wo unsre bisherigen mit so vielen Strichen versehene Achtel und Sechzehntheile, da wo die Stimmen nahe zusammentreten, nothwendig das Auge verwirren müssen) diese Bezeichnung der Geltung der Noten ist willkührlich: die Hauptsache beruht auf den drey Linien, welche in einem jeden Tonstücke die Töne des reinen Dreyklangs bezeichnen, und die mit willkührlichen Nahmen (wie ehedem das ut, re, mi, fa) wenn es anders nöthig ist, benannt werden können. Hat das musikalische Stück einen weiten Umfang, so wiederholt man diese drey Linien, so oft es nöthig ist, und braucht dazu keinen grössern Raum, als unser gewöhnliches Klaviernotensystem begreift.

Wenn z. B. der Hauptton G wäre, so wür-

Anmerkung des bescheidenen Anfragers.

*) Ich freue mich sehr durch jene Frage diesen Aufsaz des wackern Herrn Organist Müller veranlasst zu haben. Denn, ohngeachtet ich die Akten dadurch noch nicht für geschlossen halte, weil erst auch der andere Theil gehört werden müsste, so wird er doch gewiss für sehr viele Flötenspieler lehrreich, und jedem Liebhaber jenes schönen Instruments herzlich willkommen seyn.

de mein System in 3 mal 3 Linien eben so viel, wie das gewöhnliche Klaviersystem in 2 mal 5 Linien befassen, es würde vom tiefen Baſs-G bis zum zweymal gestrichenen Diskant-d reichen.



Der Zwischenraum, der immer zwischen 3 und 3 Linien gelassen wird (welche nun jedesmal eine neue Oktave vorstellen) ist hinlänglich groſs, um eine Note, die über die dritte Linie gesetzt wird, und jedesmal die Sexte andeutet, von einer andern Note, die unter die drauf folgende erste Linie des höhern Akkords gesetzt wird, und jedesmal die Septime bedeutet, von einander deutlich zu unterscheiden. Daſs eine Note zwischen der ersten und zweyten Linie jedesmal die Secunde, und zwischen der zweyten und dritten Linie die Quarte anzeigt, versteht sich von selbst. Erhöhungen und Erniedrigungen der Töne können mit den gewöhnlichen Zeichen ♯ und ♭ und ihre Wiederrufung mit dem Wiederherstellungszeichen ♮ angedeutet werden. Bey Singmelodien braucht man niemals mehr, als 5 Linien, kommt in der Melodie die Septime und Oktave vor, so zieht man eine Linie in einiger Entfernung über den 3 Hauptlinien, die nur so lang seyn darf, als es grade nöthig ist. Bey einer Decime zieht man deren zwey u. s. w. Geht die Singstimme unter den Hauptton herunter bis in die Sexte und Quinte abwärts, so zieht man eben so einen Strich unter die 3 Hauptlinien, der nun die untere Quinte bedeutet.



Jeder Musikverständige weiſs, daſs der harmonische Dreyklang die Haupttöne eines jeden musikalischen Stücks enthalte, und daſs die übrigen Intervalle bey melodischen Fortschreitungen nur die Uebergänge und Ausfüllungen ausmachen. Jeder Musikverständige weiſs, daſs besonders der Sänger den reinen Akkord sich erst vergegenwärtigen müsse und daſs er mit Hülfe der Akkordtöne alle übrigen Intervalle, sehr leicht treffen könne. Wie schwer muſs es aber nicht dem Sänger werden, die Intervalle, auf deren richtiger Angabe die ganze Kunst des Treffens beruht, bey jedem neuen Tonstücke welches aus einem andern Tone geht, wieder an einem andern Orte zu suchen — der vielerley Vorzeichnungen nicht zu gedenken, die der Sänger nicht einmal behalten würde, wenn ihm das natürliche Gefühl der consonirenden Töne nicht das Treffen der gehörigen Intervalle erleichterte. Gesetzt aber auch, daſs man diese ganze Schwierigkeit vergessen, und jedes Stück nur immer in C dur setzen wollte, welche Verwirrung für das Gedächtniſs eines jungen Menschen, den nehmlichen Ton in der Oktave abwechselnd bald auf der Linie, bald unter der Linie, bald auf der ersten, bald zwischen der 4. und 5. Linie, oder wenn es die Dominante wäre, einmal auf der dritten, und in der Oktave wieder über der 6. Linie zu suchen. Nun denke man sich einmal eine Stufenfolge von Tönen die immer einen Strich nach dem andern über unsre gewöhnlichen 5 Linien hinzufügt; kann das Auge wohl am Ende noch die vielen Linien überzählen?

Alle diese nutzenlose Erschwerungen des Gesanges, so wie überhaupt des leichten Ueberschauens und der gründlichen Beurtheilung eines jeden musikalischen Stücks werden künftig wegfallen; wenn die so nöthige Vereinfachung unsers gewöhnlichen Notensystems — die wohl keiner weitern Anpreisung bedarf — allgemeine Aufnahme gefunden haben wird. Vor jetzt sey es mir genug, die Lehrer des Gesanges vorläufig auf diesen Gegenstand aufmerksam zu machen, und ihnen ein Mittel in die Hände zu geben, wodurch sie ihren Schülern die Erlernung des Gesanges nach Noten unendlich erleichtern können.

Ein anderes Mittel, den Schülern den Gesang zu erleichtern, besteht darin, daſs der Leh-

zer, sobald seine *Zöglinge* anfangen, die Noten zu verstehen, jedes musikalische Stück von ihnen erst im Ganzen überschauen lasse; dass er ihnen die Abschnitte und musikalischen Perioden zeige und über die Construktion desselben mit seinen Schülern besonders raisonnire. Doch ich darf mich hierüber nicht weiter ausbreiten, weil ich noch das wichtigste vor mir habe, den Lehrern nehmlich in wenig Worten zu zeigen, welche Anwendung sie von den erlangten Geschicklichkeiten und Fortschritten ihrer Schüler zu ihrer eigenen Aufmunterung und Belohnung zu machen haben.

(Der Beschluss folgt.)
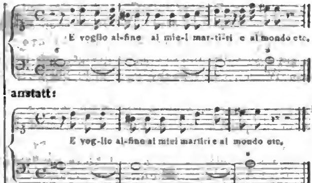
Korrespondenz.

(Fortsetzung aus dem 9. Stück.)

Mein lieber Freund!

Wir sind Spaziergänger und keine Postboten — nehmen also nicht überall die abgesteckte Strafse, sondern schweifen ein wenig ab, wo uns etwas interessantes aufstöfst, ohne uns jedoch ganz zu verirren. Es kann der Fall eintreten — und er tritt wirklich oft ein — dafs ein deutscher Komponist eine italienische *Opera seria* oder *buffa* in Musik setzen soll: lassen Sie mich heute Einiges hersetzen, worauf er besonders hier zu achten hat, weil gar viele deutsche Komponisten sich da versündigt haben und noch immer versündigen. Manches ist überdies auch auf das deutsche Singspiel anwendbar.

Kein deutscher Tonsetzer, der blos ziemlich italienisch verstehet, sollte darum es wagen, einen italienischen Text zu bearbeiten, ohne erst die Regeln der italienischen Dichtkunst sich ganz eigen zu machen, oder einen gebildeten Italiener — wenigstens einen Mann, welcher die Dichtkunst dieser Nation von Grund aus verstehet, fast bey jedem Worte zu Rathe zu ziehen. So machte z. B. vor einiger Zeit ein grofser deutscher Komponist in einer einzigen Zeile drey unverzeihliche Fehler. Er setzte:



anstatt:

Denn bekanntlich machen alle zusammentreffende Vokalen in der italienischen Poesie nur eine Sylbe aus, und zwar meistentheils nur eine kurze — worin sogar Frag- Ausrufungs- und andere Distinktionszeichen keine Abänderung machen. Daher wird obiger Vers so skandirt:

E voglio al fine ai miei martiri e al mondo etc.

Hauptsächlich hüte sich der Komponist das italienische Sylbenmaas nach dem lateinischen zu beurtheilen. Die Tochter ist hierin der Mutter sehr unähnlich geworden. So sagt z. B. der Lateiner: *simile;* der Italiener: *simile;* jener *humile*, dieser *umile;* jener *Euridice*, dieser *Euridice* — u. s. w. Daher hab' ich mich nicht wenig skandalisirt, als ich las, dafs nur erst neulich wieder der unverständige naseweise Verfasser der periodischen Schrift: Chronik von Berlin oder Berlinische Merkwürdigkeiten (erstes Bändchen, Berlin 1789 bey Petit und Schöne) den grofsen Gluk schlecht behandelt, weil er *Euridice* skandirt hätte.

Ich hätte wohl Lust, noch manches über das leidige musikalische Nachmalen der Malereyen der Dichter zu sagen; denn noch immer machen so viele Komponisten auch hierin keinen Unterschied, ob dergleichen Stellen in leidenschaftlichen Monologen oder in Erzählungen vorkommen; ob sie blofse Gleichnisse, oder Darstellungen der Thatsachen sind u. s. w., und lassen das Orchester frischweg donnern, wo sie

nur das Wort Donner antreffen: aber der würdige Engel hat dies alles in seiner schönen Abhandlung über die musikalische Malerey so gut ausgeführt und so elegant gesagt, daſs ich kein Wort darüber wage, und nicht begreifen würde, wie man noch immer, auch in diesem Betracht, solch albernes Zeug schreiben kann, wenn ich nicht wüſste, daſs die meisten jetzigen Komponisten nichts über ihre Kunst studieren — sogar nichts darüber lesen. Eine kleine hieher gehörige Anekdote fallt mir ein — Jedermann weiſs, daſs in Venedig die Gondelfahrer oftmals über die daselbst aufgeführten Opern entscheiden. Ein ungeschickter — leider, deutscher Komponist hatte bey dem Worte: *istante* (Augenblick) in einer Arie:

E in quell' istesso istante
Un fulmine improviso —

eine Fermate gesetzt, um der Kehle des Sängers Spielraum zu Schnörkeleyen zu geben. Der eben so unwissende Sänger bediente sich dieser Freyheit weidlich, gurgelte alles ab, was seine Kehle hergeben wollte, und schloſs mit einem gewaltigen Trillo sospeso. Das liebe Publikum war entzückt und rüstete sich zum Klatschen, als ein alter Gondelfahrer von der obersten Gallerie herab in schrecklichem Baſs rief:

Coglione! El parla d'un istante, e ci fa star un' ora per sentir un mondo di passagge e trilli!

(Dummkopf! Er spricht von einem Augenblick, und halt uns eine Stunde auf, eine Menge Läufer und Triller anzuhören!)

Was konnten die — Kenner hier bessers thun, als die schon aufgehobenen Hände still und säuberlich in die Taschen stecken? —

Erlauben sie mir zu diesem Briefe, obschon er eigentlich selbst nur Postscript ist, doch noch ein Postscript hinzuzusetzen. Es beziehet sich auf meinen heutigen ersten Satz und betrifft den Artikel Verrückung in Sulzers Theorie der schönen Künste S. 1218 und 1219. *) Ein böser Dämon muſs über Sulzers musikalischem Mitarbeiter gewaltet haben, als er in jener Stelle eine Opernarie von Graun: *Guerrier forte non perdona* — als Muster seiner geschickten Verrückungen anpreiſst, und dagegen eine Stelle des, meiner festen Meinung nach, unsterblichen Pergolesi in dessen *Stabat mater: Cujus animum gementem* — nicht nur herabwürdiget, sondern behauptet, jedem Sprachkenner müsse bey Anhörung derselben die Haut schaudern, ja das ganze *Stabat mater* für ein fehlerhaftes und schlechtes Werk erklärt. Schon die erste Note bey *Guerrier forte* — ist falsch, da die erste Sylbe kurz, die zweyte hingegen lang ist: nicht *guerrier*, sondern *guerrier*. Graun hat also so sehr gefehlt, als der Dichter, wie ich oben bewiesen habe. Die Worte der Arie sind auch nicht vom Metastasio; denn ich finde sie in dessen sämtlichen Werken nicht, und traue ihm nicht zu, einen so groben Fehler gegen Skandirung gemacht zu haben. Nur zwey Strophen fängt er mit *Guerriero* an, und zwar im dritten Akt der Oper *Antigono*. Indessen würde Graun jenen Fehler des Dichters, wenigstens scheinbar vermäntelt haben, wenn er etwa folgenden Rhythmus gewählt hätte:
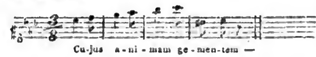
Guer-rier for-te non per - do-na —

Freylich würde da seine Verrückung bey den Worten: *Forte non per* — weggefallen seyn. Allein ich mag diese auch betrachten, wie ich will: ich finde keine Schönheit daran. Diese erscheint mir aber bey Pergolesi's: *Cujus animam gementem*. Wahrscheinlich hat der Ver-

Anmerkung des Redakteurs.

*) Der Herr Verfasser citirt nach einer ältern Ausgabe des Werks. In der neuesten von Blankenburg herausgegebenen befindet sich die Stelle, von welcher die Rede ist, im 4. Th. S. 635-56.

fasser dieses Artikels beym Sulzer blos **gerechnet**, als er jene Stelle niederschrieb. Da hat er denn herausgebracht: — eine Viertelnote **dauert** noch einmal so lange, als eine Achtelnote: folglich **ist** jene lang, diese kurz; **Pergolesi** hat eine lange Sylbe unter ein Achtel, eine kurze unter ein Viertel gesezt: folglich hat er gefehlt. Nach den Regeln der Arithmetik hat der Verfasser recht, wenn er **Pergolesi'n** so verbessert.



Pergolesi, dem sich wahrscheinlich seine Melodie erst auch so darstellete, wollte aber einen malerischen Druck auf *gementem* und *pertransivit* legen; mithin schöner schreiben:

Cu-jus a-ni - mam ge - men-tem —

Nun band er sich aber etwas allzuknechtisch an die Regel, dafs zwischen getrennten Sylben eines Worts keine Pause stehen dürfe, und schrieb also:

Cu-jus a-ni - mam ge - men-tem —

in der Zuversicht, dafs ein verständiger und geschickter Sänger ihn verstehen und die Stelle nach seinem Sinn vortragen werde — — —

Carl von Dittersdorf.

Recension.

Kleine Lieder, mit Begleitung eines Klaviers oder Pianoforte, als (arrigite aures!) Beitrag zur Bildung des Geschmacks im Singen, von J. G. Bornkessel. Jena 1799 in der Voigt'schen Buchhandlung. (Taschenformat.)

Ein Titel wie dieser da, und noch mehr, eine lange anmafsende Vorrede, worin der Verfasser von seiner Sammlung sagt, „dafs die ge„wöhnlichen Wein- und Trinklieder, die faden „Wiegenlieder etc. von einer Sammlung Gesän„ge ausgeschlossen werden, welche Anspruch „machen, (Also wirklich doch Anspruch!) die „Forderungen des Geschmacks zu **befriedi„gen**;" (als wenn Trink- und Wiegenlieder sich nicht recht sehr mit dem Geschmacke vereinigen liefsen?) — den guten wird doch wohl unser weiser Mann hierunter verstehen; denn es giebt noch allerhand Arten desselben; — eine Vorrede, worin er behauptet, „dafs er Un„gezwungenheit, Gefälligkeit und Schicklich„keit (was ist das?) als nothwendige Vorzüge „einer vollkommnen Melodie stets zum Ziele „gehabt, dafs er affektirte Originalität, so wie „sklavische Nachahmung in gleichem Grade zu „vermeiden gesucht habe," und was dergleichen Gerede mehr ist. Das Alles könnte wohl einem **Meister**, wofern das nicht gerade die bescheidensten Menschen wären, übel genommen werden. Um wie viel mehr muss man erstaunen, wenn man einen wahren Stümper eine solche Sprache führen und eine Reihe von 40 Gesangstücken vor sich siehet, worin überall die auffallendsten Spuren von Unwissenheit in den Anfangsgründen des Satzes, höchstens allgemein bekannte mittelmäfsige Melodieen sich finden, die aber grofsentheils entweder ganz zweckwidrig oder so angelegt sind, dafs sie ihrer Höhe wegen und das zuweilen bey dem traurigsten Texte, kaum zu erreichen sind; wenn man findet, dafs er wenig oder gar nichts von Behandlung des Textes, von Deklamation, von Rhythmus versteht und die gröfste **Geschmacklosigkeit** an seinem Machwerke sichtbar ist (der altfränkischen Triller und Doppelschläge, um nur eins zu erwähnen, sind Legion) und einen solchen Virtuoso als einen unbescheidnen, selbstgetäuschten Anfänger darstellt, und ihn, wie andere seines Gleichen von ähnlichen Versuchen für die Zukunft abschreckt: so thut man doch wohl nichts, als ein Werk der Gerechtigkeit, die einem ehrlichen Recensenten obliegt? Dies will gegenwärtiger Rec. denn nun von Amtswegen hiermit gethan haben.

Einzelne Belege braucht er deshalb nicht zu geben, weil ziemlich das ganze Werkchen Beleg ist.

Kurze Anzeigen.

Favoritgesänge aus der Oper: Die neuen Arkadier, fürs Klavier eingerichtet von Hrn. Sufsmayer. Zweytes Heft. Berlin bey Rellstab. (1 Rthlr. 8 Gr.)

Der Titel ist zweydeutig und man ersieht daraus nicht, ob der Klavierauszug von S. oder Rellstab ist; vermuthlich das letztere. Doch wie ihm sey, Rec. findet ihn klar und gut geordnet, und für Liebhaber dieser Musik, zumal wenn sie das abentheuerliche Stück selbst gesehen haben sollten, kann er Vergnügen und angenehmen Nachhall gewähren. Die Beurtheilung der Musik selbst gehört nicht hierher.

Andante avec sept Variations p. le Pianoforte composée par Mr. Hoffmeister. Oeuvr. 40. Offenbach chez André. (45 Xr.)

Ein angenehmes Thema, das in guter Klaviermanier, und in den letzten Pièces ganz brillant variirt ist.

Anekdote.

Der General Buonaparte setzte zu Mailand eine Medaille von 50 Louid'ors für denjenigen Tonsetzer aus, welcher den besten Marsch oder die beste Ouverture zum Andenken des General Heche schreiben würde. Durch den französischen Minister liefs er auch die Neapolitanischen Tonsetzer zu diesem Wettkampfe aufrufen. Diese waren Piccini, Paesiello und Cimarosa. Piccini antwortete, dafs er hiezu willig und bereit sey, indem er bereits fühle, wie sehr seine musikalische Ader bey diesem Gegenstande in ihm schlage. Paesiello, der Hofkomponist, schlug die Anforderung des französisch n Ministers geradezu aus, mit den Worten: „er habe nicht Lust, seine Ehre und seinen Ruf mit einer so unbedeutenden Kleinigkeit aufs Spiel zu setzen, wo leicht ein Anfänger den Preifs davon tragen könnte; doch da ihn Seine Souverains befohlen hätten, dem Herrn General und dem Herrn Gesandten gefällig zu seyn, so müfste er denn wohl oder übel die Einladung annehmen: dem zu folge würde er ein Stück setzen, und es dem General Buonaparte selbst übersenden." Piccini mochte nun entweder nicht auf den Ausdruck Wettkampf genugsam gemerkt und ihn überhört haben, oder auch vielleicht durch das Beyspiel von Paesiello an seiner empfindlichen Seite gereizt worden seyn, kurz er besann sich eines andern, und schrieb dem französischen Minister: „dafs er nicht mit um den Preifs wetteifern werde." Der Minister antwortete sogleich und schlug ihm vor, dafs er es ja auf eben die Art machen könne, wie Paesiello, doch ohne dafs er den letztern namentlich nannte; denn diese drey Tonkünstler sind unter sich die ärgsten Todfeinde, die man sich nur immer vorstellen kann, und hassen sich einander wie die Sünde. Die Antwort des Cimarosa wurde nicht bekannt. So viel weifs man nur als Thatsache: dafs in den Augen des Cimarosa alle Stücke des Paesiello ganz abscheulich sind, aus keiner andern Ursache, als weil sie Paesiello geschrieben hat: und dafs hinwiederum Paesiello alle Musik des Cimarosa eben so abscheulich findet, eben weil Cimarosa sie gesetzt hat. — Wie ganz anders benahm sich unser biederer, deutscher Mozart, gegen andere schätzbare Tonkünstler!

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. №. VI. 1798.

Neue Musikalien, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig um beygesetzte Preise zu haben sind.

(Fortsetzung.)

Euterpe, eine musikalische Quartalschrift, herausgegeben von G. C. Grosheim, 1r Jahrg. 1r Heft. ak. 1 Rthlr. 8 Gr.

Solie, Ouverture und Gesänge aus der Operette: Das Geheimniss, fürs Klavier eingerichtet. ak. 1 Rthlr.

Bréval, 1s bis 7s Concert pour Violoncell principal av. Accompagnement de 2 Violons, 2 Altos, Basse, 2 Flûtes et 2 Cors obligés. gl. à 1 Rthlr. 12 Gr.

Rode, premier Concert de Violon. gl. 2 Rthlr. 12 Gr.

— — second — — — — — gl. 2 Rthlr. 12 Gr.

— — troisieme — — — — — gl. 2 Rthlr. 8 Gr.

Campagnoli, Trois Thèmes d' airs connus variés pour 2 Vionlons. Premier Recueil. Op. 7. va. 16 Gr.

Backofen, Recueil pour la Harpe à crochets. Cahier Ier. 16 Gr.

Portmann, J. C., die neusten und wichtigsten Entdekkungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapunkte. Eine Beylage zu jeder musikalischen Theorie. va. 1 Rthlr. 8 Gr.

Haydn, Sonate à quatre mains pour le Clavecin ou Fortepiano. Op. 77. ln. 16 Gr.

Sterkel, Sei Canti italiani-tedeschi per il Clavicembalo. ln 14 Gr.

Wranitzky, 6 Duos concertants pour 2 Flûtes. Op. 33. Liv. 1 und 2. gb. à 1 Rthlr. 16 Gr.

Eler, 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Basse. Op. 7. gb. 2 Thlr.

Gyrowetz, 3 Sonates pour le Pianoforte av. Accompagnement d' un Violon et Violoncelle. Op. 23. gb. 2 Rthlr. 8 Gr.

Pleyel, 6 Nouveaux Quatuors pour Flûte, Violons, Alto et Violoncelle. Op. 56. partie 1 u. 2. ae. 2 Rthlr.

Hoffmann, 6 Variations pour le Pianoforte sur le Trio: Copia si tenera, de l' opéra Palmira. Op. 8. ae. 10 Gr.

Blasius, 3 Duos pour 2 Violons. Op. 30. Liv. 1. u. 2. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

Blasius, 6 Duos pour 2 Clarinettes. Op. 39. ae. 1 Rthlr. 20 Gr.

Scelta di Scene, Duetti et Aria posti in musica dei più celebre maestri. Scene ed Aria del Signore d' Apel. No. 19. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

— — detto Scene ed Aria del Signore Mozart. No. 20. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — detto Scena et Aria del Signore Mozart. No. 22. ae. 1 Rthlr.

Körner, onze Variations sur l'air: Nel cor più non mi sento etc. pour la Flûte traversiere, avec Accompagnement de Basse. Op. 2. ae. 12 Gr.

Bachmann, Hero und Leander, Romanze von Bürde. ae. 6 Gr.

Stumpf, Pièces d' harmonie pour 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons, Dixieme Recueil, tiré de opéra: das unterbrochene Opferfest. ae. 1 Rthlr.

Dahmen, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 3. ae. 2 Rthlr.

Ducreux, 6 Duos pour 2 Flûtes. Op. 3. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

Kreutzer, Airs Variés pour 2 Violons. Liv. 1. ae. 1 Rthlr.

Schmidt, grand Concerto pour le Pianoforte avec Accompagnement de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, Viola et Basse. Op. 1. ae. 2 Rthlr.

Rault, 6 Duos faciles et progressives pour 2 Flûtes. Op. 5. ae. 1 Rthlr.

Mozart, 3 Duetten aus der Oper: La Clemenza di Tito, die Singstimme italienisch und deutsch, in einem Klavierauszuge, die Begleitung des ganzen Orchesters in einzelnen Stimmen. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 58. ae. 1 Rthlr. 20 Gr.

Haydn, 6 Englische Lieder, mit unterlegtem deutschen Texte. 87s Werk. ae. 1 Rthlr.

Heusel, 3 Quatuors à 2 Violons, Alto et Basse. Op. 2. ae. 2 Rthlr.

Neubauer, 3 Trios pour Flûte, Violon et Viola. Op. 14. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

Struck, grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. Op. 3. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

Fleischmann, die Wollust, ein Gedicht vom Herrn Professor Heydenreich, für das Pianoforte. ts. 1 Rthlr. 8 Gr.

Haydn, Buonaparte, oder die Wanderer in Aegypten. Ein Lied für das Pianoforte. ts. 6 Gr.

Hacker, drey Lieder für Herz und Empfindung für Gesang und Klavier. va. 5 Gr.

Rellstab, Blumenlese von Gesängen beym Clavier aus den Sammlungen von verschiedenen grösstentheils unbekannten Komponisten. 4s Heft. rb. 20 Gr.

Gaveaux, Ouverture und Gesänge aus der Oper: der kleine Matrose, zum Singen am Fortepiano. rb. 1 Rthlr. 4 Gr.

— — Ouverture de l'opéra: le petit matelot, arrangée pour le Fortépiano avec Flûte et Violon ad libitum. rb. 12 Gr.

— — Arie aus dem kleinen Matrosen: Lass mich ein wenig Närrin seyn etc. rb. 8 Gr.

Acht Hopsanglaisen fürs Klavier oder Fortepiane, wovon drey für 4 Hände. rb. 6 Gr.

Journal des deutschen Theatergesangs im Clavierauszuge zum Singen am Fortépiano. 10s, 11s u. 12s Heft. rb. à 10 Gr.

Müller, Die Rosen des menschlichen Lebens, ein Gesellschaftslied im Volkstone. rb. 4 Gr.

Preis, musikalische Unterhaltungen für Freunde des Claviers u. Gesangs. Zweytes Stück. rb. 1 Rthlr. 8 Gr.

Schack, Romanze aus der Zaubertrommel: Ein Jüngling frisch wie Milch und Blut, fürs Clavier eingerichtet. rb. 6 Gr.

Winter, zweytes Heft von Favoritgesängen aus der Oper: das unterbrochene Opferfest, fürs Claviev. rb. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — einzelne Arien aus detto No. 8 u. 9. Sextett und Schlusschor, Zieht ihr Krieger, und, Lobpreisst ihr Völker. rb. 12 Gr.

Ferguson, 9 Variations. Der Tausendkünstler, Amor liess etc. Op. X. No. 3. geb. 8 Gr.

— — 9 Variations sur l'air: God save the King etc. Op. X. No. 2. geb. 8 Gr.

Mozart, quatre Sinfonies pour l' Orchestre. Op. 64. No. 1 und 2. geb. 1 Rthlr.

Grand duo: O ciel! dois-je en croite mes yeux de l'opéra du prisonnier arrangé pour le Pianoforte. geb. 12 Gr.

Pleyel, Suite des grandes Sonates pour le Clevecin ou Pianoforte, Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. 55. Liv. 7. 8. 9. hl. à Rthlr.

Pleyel, 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 53. Liv. 1 und 2. hl. à 1 Rthlr. 18 Gr.

Mozart, Ariette av. X Variations de l'opéra. I. Finti Eredi, pour le Clavecin ou Pianoforte. hl. 10 Gr.

Haydn, Sinfonie à grand Orchestre. Op. 35. Liv. II. hl. 1 Rthlr. 4 Gr.

Instruction der Signalen auf dem halben Mond, zum Gebrauch der militairischen Jäger. hl. 8 Gr.

Wilms Duo: Mich fliehen alle Freuden, de l'opéra: die schöne Müllerin, par Mr. Paisiello, varié pour le Clavecin ou Pianoforte avec Flûte. hl. 18 Gr.

Steibelt, Invocation à la Nuit, Scene de l'opéra Roméo und Julie avec Accompagnement de Pianoforte. 14 Gr.

Eberì, Ballade, Pächter Steffens Abentheuer fürs Clavier. hl. 14 Gr.

Lannoy, Romance pour Harpe A und B. hl. 8 Gr.

— — 3 Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte avec Accompagnement d'un Violon et Violoncell. hl. 2 Rthlr. 8 Gr.

Belleval, Sonate pour la Harpe av. Accompagnement de Violon et Basse. 16 Gr.

Winter, Ouverture und Gesänge aus der Oper, das unterbrochene Opferfest. Klavierauszug. ae. 3 Rthlr. 8 Gr.

Loewe, Concerto à Violon principal av. Accompagnement de 2 Violons, 2 Altos, 2 Flûtes, 2 Cors, Violoncelle et Basse. Op. 3. ae. 2 Rthlr.

Righini, Ouverture de l'opéra Arianne arrangée pour le Pianoforte. ae. 9 Gr.

Eckhard, Variations sur l'air: Freut euch des Lebens, pour le Pianoforte. Op. 2. ae. 10 Gr.

Hoffmeister, Andante avec sept Variations pour le Pianoforte. Op. 40. ae. 12 Gr.

Wranitzky, 3 grosse Sinfonien, 33s Werk, 1s Buch, ae. 2 Rthlr.

Hänsel, 3 Quatuors à 2 Violons, Alto et Basse. Op. 3. ae. 2 Rthlr.

Beczwarzowsky, 3 Sonates pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle obligés. Op. 3. ae. 2 Rthlr.

Sterkel, Fantasie en Rondo pour le Clavecin. Op. 37. ae. 20 Gr.

Grasset, Sonate pour le Fortépiano av. Accompagnement de Violon obligé. Op. 3. ae. 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Januar | No. 14. | 1799.

ABHANDLUNGEN.

Die folgende Abhandlung ist die erste und leider auch letzte Arbeit unsers wackern Mitarbeiters, des Herzogl. Meinungischen Kabinets-Sekretärs Herrn Fleischmann, dessen früher ganz unerwarteter Tod in unsern Blättern angezeigt und besungen worden ist. Ueber der Ausarbeitung derselben ergriff ihn die kalte Hand des Todes und hinderte ihn an der gänzlichen Vollendung dieser Arbeit. Wir unterdrücken diesen Aufsaz nicht und geben ihn wörtlich, wie er ist: man nimmt ja gern das letzte Wort eines Sterbenden auf, auch wenn es gebrochen ist.

d. Redakt.

Wie mufs ein Tonstück beschaffen seyn, um gut genannt werden zu können? — Was ist erforderlich zu einem vollkommenen Komponisten?

Wenn man einen Freund der Tonkunst, der nicht Kenner ist, um seine Meinung fragt, über ein Tonstück, das er eben gehört hat; so wird man selten etwas anderes zur Antwort erhalten, als die allgemeinen Ausdrücke seines Gefühles, d. i. seines Gefallens oder Mifsfallens, je nachdem sein Ohr und seine Seele dadurch angenehm oder unangenehm berührt worden sind. Was er mehr darin finden will, sind der Regel nach, wenn von Instrumentalsätzen und nicht von Singstücken die Rede ist, dunkle oder undeutliche Empfindungen, die in seiner Seele entstehen, indem er ihre gegenwärtige Stimmung, ohne sich dessen deutlich bewufst zu seyn, in Rapport setzt mit dem Ausdrucke der Melodien und Harmonien, die er eben hört: daher es sich auch erklären läfst, warum die meisten Menschen gerne Musik hören, indem es entschieden zu seyn scheint, dafs dunkle Empfindungen überhaupt angenehm auf die menschliche Seele wirken, welcher Effekt insbesondere bey Musik noch durch das Vergnügen des Ohres erhöht wird.

Von einem Kunstverwandten erwartet man nicht nur das Bekenntnifs seines Gefühles, sondern auch ein Urtheil des Verstandes. Man trauet ihm hinreichende Sachkenntnifs zu, um die Aussprüche seines Lobes oder Tadels mit Gründen zu begleiten, die aus dem Wesen der Kunst geschöpft sind. Um junge Tonkünstler, deren Erfahrung in diesem Punkte noch nicht geübt und sicher genug ist, auf den zuverläfsigsten Weg zur Beurtheilung und Schätzung musikalischer Produkte zu führen, habe ich versucht, in dieser kleinen Abhandlung die nöthigsten Eigenschaften eines guten Tonstücks, so wie die eines vollkommenen Komponisten, abstrahirt aus den Regeln der Kunst und der Aesthetik, zu bestimmen, und ich schmeichle mir mit der Hoffnung, dafs selbst Anfänger von Komponisten manche meiner Bemerkungen für sich nicht unbrauchbar finden werden.

Jeder musikalische Satz *) kann und soll aus zwey Gesichtspunkten betrachtet werden. Erstens von Seite der Erfindung — zweitens von Seite der kontrapunktischen oder harmonischen Behandlung.

*) Satz heisst hier jeder für sich bestehende musikalische Morçeau, z. B. ein Allegro, ein Andante, ein Rondo etc

I. In Bezug auf Erfindung mufs jedes Tonstück, um gut genannt werden zu können, folgende Eigenschaften haben.

1) Plan in der Anlage — die gewöhnlichen, d. i. durch Observanz zur Regel gemachten Abschnitte oder Theile — und richtiges Verhältnifs derselben.

So wenig ein Haufen Steine ein Gebäude bildet, so wenig macht eine Reihe von tönenden Ideen, die bunt und planlos nach einander folgen, einen musikalischen Satz aus. Um daraus ein Ganzes zu bilden, ist nicht nur nothwendig, dafs der Verstand des Komponisten sie nach einer gewissen Ordnung anlege, zu einem gewissen Zwecke unter einander verbinde: sondern diese Anlage, diese Verbindung mufs auch so beschaffen seyn, dafs sie von dem Ohr und dem Verstande des zuhörenden Kenners leicht gefafst und übersehen werden kann. Es habe daher jeder musikalische Satz *) zwey oder drey Hauptabschnitte, je nachdem er kurz oder lang ist; davon bey zweyen, gewöhnlich der erste in der Dominante der Tonart, der zweyte in der Tonica schliefst; bey dreyen, gewöhnlich der erste in der Dominante, der zweyte in der weichen Sexte der Tonart oder in der weichen Mediante, der dritte in der Tonica, wenn nemlich der Satz in einer harten Tonart steht. Jeder Hauptabschnitt theile sich wieder in drey Nebenabschnitte, davon der erste die Einleitung, und die Proposition des Hauptgedankens, der zweyte einen oder mehrere passende Zwischenperioden, und der dritte eine den beyden ersten homogene Schlufs-Modulation enthalte. Diese Nebenabschnitte müssen ihrem Inhalt nach in den Hauptabschnitten auf einander hinweisen, das heifst, die Proposition des Hauptgedankens im zweyten und dritten Hauptabschnitte **) sey in Rücksicht auf die Form der Melodie und Harmonie jener des ersten Hauptabschnittes gleich, wenigsens ähnlich. Eben so verhalte es sich mit den Zwischenperioden, und den Schlufs-Modulationen, obgleich die Materie ihres Inhaltes in jedem der Hauptabschnitte verschieden seyn mufs, insofern nehmlich die Melodien und Harmonien jedesmal auf andere Grundtöne gebaut seyn sollen ***). Durch zweckmäfsige Behandlung dieser Nebenabschnitte wird nicht nur das richtige Verhältnifs der Theile d. i. der Hauptabschnitte zu einander, sondern auch Mannigfaltigkeit und ein Theil der Einheit erhalten, Eigenschaften, die in ästhetischer Hinsicht keinem Kunstwerke fehlen dürfen, dafs Ansprüche auf die Würdigung der Kenner machen will. Dafs in der erwähnten Gleichheit oder Aehnlichkeit der Formen ein Theil der Einheit, und in der Verschiedenheit der Materie die Mannichfaltigkeit enthalten sey, wird sich aus obigen Erörterungen ohne Mühe einsehen lassen.

2) Charakter. Jeder musikalische Satz trage in der Regel den Ausdruk irgend einer Empfindung oder überhaupt einer Stimmung der menschlichen Seele — es sey Freude oder Traurigkeit — Ruhe und Zufriedenheit, oder Aengstlichkeit und Mifsmuth — Liebe und Wohlwollen oder Unfreundlichheit — Munterkeit oder Ernst und dergleichen mehr. Es liegt

---

*) Hier ist die Rede von den gewöhnlichen drey Sätzen einer Sinfonie, eines Konzerts, eines Quartetts, Quintetts, einer Klaviersonate etc. nicht aber von Singstücken, über die weiter unten gesprochen werden wird.

**) Strenger im dritten als im zweyten, welchem letzten man, um das Genie des Komponisten nicht allzusehr einzuschränken, etwas mehr Freyheit in der Anlage gestattet.

***) Sollte ich mich hier nicht verständlich genug ausgedrückt haben, so mache ich mich verbindlich, in der Folge durch Beispiele Erörterungen zu geben.

bey Instrumentalsätzen in der Willkür des Komponisten, einen dieser Ausdrücke, oder auch einige, die sich verwandt sind, zu wählen, und seiner Arbeit bey der Anlage unterzulegen. Hat er entschieden, dann ist er verbunden, seiner Wahl in der Ausarbeitung getreu zu bleiben, und er darf weder in der Anlegung seines Plans, noch bey Ausfüllung der Theile den sich vorgezeichneten Ausdruck je aus dem Auge verlieren. Durch verständige Erfüllung dieser Pflicht erhält der werdende Satz Charakter, ohne welchen der zweyten Foderung der ästhetischen Einheit nicht Genüge geleistet wäre. Es ist sofort ohne Schwierigkeit einzusehen, dass sich nach dem Charakter des Satzes nicht nur die Tonart desselben, die Taktart, das Tempo, der Rhythmus, sondern auch die Formen der Melodien, so wie die Coloraturen der Prinzipalstimmen richten müssen.

3) Zweckmäfsige Melodien und Coloraturen. Jene sollen im Allgemeinen angenehm, diese der Natur der Instrumente gemäfs, beyde aber präzis und deutlich, somit fasslich ohne doch trivial zu werden, und insbesondere dem Charakter des Satzes angemessen seyn, d. i. wie jener entweder munter oder ernst — Freude oder Trauer, Ruhe oder Missmuth verrathend. Nicht minder muss die harmonische Haltung der Melodien und Coloraturen, welche bey einer und derselben Grundharmonie durch die Wahl und Behandlung der Füllstimmen doch verschiedene Wirkungen hervorbringen kann, auf den Charakter des Satzes berechnet werden, den sie, mit Beurtheilung gebraucht, ungemein herauszuheben und zu verstärken im Stande ist *).

(Der Beschluss folgt.)

Vorschläge zu besserer Einrichtung der Singschulen in Deutschland.

(Beschluss.)

Unter die ersten Gegenstände, worauf jeder Lehrer und Vorsteher einer Singschule seine besondre Aufmerksamkeit richten sollte, wird hauptsächlich der vierstimmige Kirchengesang zu rechnen seyn. Es giebt keine edlere und gemeinnützigere Anwendung des Gesanges, als wenn man ihn bey öffentlichen Gottesverehrungen zur Erhebung des Geistes und Herzens, und zur Verstärkung schöner religiöser Empfindungen braucht. Das, was man in Deutschland gewöhnlich Kirchenmusik zu nennen pflegt, ist zu nichts weniger geschickt, als jemanden eine Vorstellung davon zu geben, was religiöser Gesang vermag. Ein Recitativ, mit oder ohne Geigeninstrumente abgesungen, eine Arie, worin der Sänger gewöhnlich nur den Umfang seiner Stimme und ihre Geschmeidigkeit in Läufern und Trillern hören läfst und wovon der Zuhörer kein Wort versteht; zuweilen auch ein vielstimmiges Chor, welches vielleicht von Pauken und Trompeten begleitet, wie ein Wirbelwind daher fährt, ohne den Zuhörer zur ruhigen Besinnung kommen zu lassen — des unleidlichen Abstichs nicht zu gedenken, der zwischen dem volltönigen mit der ganzen Stärke eines Orgelwerks begleiteten Gesange einer Kirchengemeinde, und dem darauf folgenden Grillenzirpen eines schwachbesetzten Violinorchesters nothwendig herrschen muss — wenn das Kirchenmusik genannt werden soll, so wäre zu wünschen, dass die Musik keinen Theil mehr an unsern Gottesverehrungen haben möchte. Was könnte dagegen die Musik nicht für eine Wirkung äufsern, wenn sie unsre öffentlichen religiösen Gesänge beseelte? Wie könnte die

*) Hieher gehören die rhapsodischen Gedanken über die zweckmäfsige Benützung der Materie der Tonkunst von Friedrich Rochlitz — welche im Oktoberstück des neuen deutschen Merkurs 1798 abgedruckt sind. Kenner und Nichtkenner werden diese vortrefflichen Gedanken mit Vergnügen und Nutzen lesen; und kein Komponist wird ihnen das Zeugniss der höchsten Brauchbarkeit versagen. Herr Rochlitz hat der allgemeinen musikalischen Zeitung Beyträge versprochen; möchte er doch, zum Besten der Kunst, Wort halten!

göttliche Harmonie ihre unwiderstehliche Kraft in ihrer ganzen Fülle zeigen, wenn sie zum ächtmusikalischen Vortrage unsrer Choralgesänge benutzt würde.

Man muſs es selbst einmal gehört haben, wie der vollbesetzte vierstimmige Gesang einer einfachen Kirchenmelodie (besonders wenn Orgel und Instrumente schweigen) den Zuhörer mit sich fortreiſst; man muss es gefühlt haben, wie sie den Menschen in eine überirdische Stimmung versetzt; um von ganzer Seele zu wünschen, daſs der Choral in unsern Singschulen eine bessere Bearbeitung und sorgfältigere Pflege erhalten möge. Hier öffnet sich ein weites Feld für unsre geschickten Tonverständigen. Wenn der Choral vierstimmig nach Noten gesungen werden soll, so kann die Harmonie des Gesanges mit der Harmonie der Orgel wetteifern: so kann der Meister des Gesanges seinen Schülern vorschreiben, wie sie durch veränderte Mittelstimmen und Baſsstimmen die mannigfaltigsten und unerschöpflichsten Abwechslungen in jeden Vers des Liedes bringen sollen. An Gelegenheit zur Ausführung wird es nicht fehlen. Wie oft wird nicht in unsern Kirchen ein Lied gesungen, wobey die Instrumente schweigen? Wie oft wird nicht bey manchen andern Gelegenheiten, bey Leichenbegängnissen u. s. w. ein vierstimmiger Gesang verlangt? Hier kann der Lehrmeister im Singen zeigen, wie weit er seine Schüler gebracht habe. Hier kann er ihnen Geschmack an wahrer Musik einflösen, und sie mit allen Zaubereyen der Harmonie bekannt machen; hier kann er ihnen praktisch die Regeln der Tonkunst lehren, an denen sich so viele unsrer Komponisten noch versündigen, weil sie die Musik nie gründlich erlernt haben.

Will man noch etwas mehr in unsern Kirchen thun, als bloſse Choralmelodien nach einem reinen und richtigen Satze vielstimmig singen lassen, so finde ich dagegen nichts zu erinnern; vorausgesetzt, daſs ein guter Genius den Musikdirector vor allen Abschweifungen bewahre, die dem hohen Endzwecke einer Kirchenmusik geradezu entgegen laufen. Ein schönes Chor, von lieblichen Blasinstrumenten begleitet, kann öfters von einer groſsen Wirkung seyn, wenn es zur rechten Zeit bey feyerlichen Gelegenheiten gesungen wird. Und wer möchte nicht wünschen, daſs auch bisweilen in unsern protestantischen Kirchen, vornehmlich in den gröſsern Städten, zu einer besondern dazu bestimmten Zeit, ein Oratorium gegeben würde, wenn anders die zu einer solchen Musik erforderlichen Anstalten gehörig getroffen werden können. Alle Schüler des Gesanges würden mit Vergnügen Antheil an der schönen Aufführung solcher Tonstücke nehmen, und eben dadurch würde dem Mangel vorgebeugt werden, der bey einer allzuschwachen oder unverhältniſsmäſsigen Besetzung der Singstimmen dergleichen Stücke nicht selten unerträglich macht.

Hätte man auf diese Weise dem Gesange den ersten Platz in Kirchen angewiesen, so würde es alsdann nicht schwer fallen, von den Fähigkeiten der Sänger und Sängerinnen auch bey andern vorkommenden Gelegenheiten einen zweckmäſsigen Gebrauch zu machen. Die erste Veranlassung dazu bieten die musikalischen Zusammenkünfte dar, die man unter dem Namen der öffentlichen und Privatconzerte zu begreifen pflegt. Es wird nicht leicht eine ansehnliche Stadt in Deutschland geben, wo diese unschädliche Art des Vergnügens nicht ihren ruhmvollen Platz neben so vielen andern Vergnügungen der Einwohner behaupten sollte. Aber an den wenigsen Orten, wo man Conzerte zu veranstalten pflegt, findet man Vokalmusik mit der Instrumentalmusik verbunden. Mehr aus Gewohnheit, als Geschmack, besoldet man in gröſsern Conzerten oft mit vielen Kosten eine oder etliche Sängerinnen, die zu bestimmten Zeiten ihre italienischen Arien absingen müssen, damit man doch wenigstens sagen könne, daſs im Conzerte auch gesungen werde. Wie viele Arten des Gesanges giebt es aber nicht auſser den einmal zur Mode gewordenen Bravourarien, von denen man selbst in den besten Conzerten nie etwas zu hören bekommt! Und soll man denn in Städten, die keine Sänger von Profession bezahlen können, bey so vielen öffentlichen und Privatconzerten auf allen Gesang Verzicht thun?

Hier könnten die guten Lehranstalten im Singen bey unsern öffentlichen Schulen einem allgemeinen Bedürfnisse abhelfen. Welche Freude für die Eltern und ihre Bekannten würde es seyn, wenn man bey den gewöhnlichen musikalischen Zusammenkünften, die Schüler des Gesanges von ihren gemachten Fortschritten öffentliche Proben ablegen liefse. Wie ganz anders würden die Schüler singen lernen, und ich möchte wohl hinzusetzen, wie ganz anders würden die Lehrer unterrichten, wenn sie wüfsten, dafs ihre Zöglinge vor einer zahlreichen Versammlung auftreten und mit ihrem Gesange den Zuhörer erfreuen und Ruhm und Beyfall ärndten sollten. Die Musik selbst würde dadurch ein neues Leben erhalten und der Sänger und die Sängerin würden dadurch veranlafst werden, grofs von ihrer Kunst zu denken, wenn sie sähen, welchen unwiderstehlichen Eindruck der schöne Gesang auf die Herzen der Zuhörer machte. Sollte das nicht Aufmunterung genug für einen Lehrer des Gesanges seyn, nicht allein seinen Schülern den möglichst besten Unterricht zu geben, sondern auch dafür zu sorgen, dafs alle Kräfte sich vereinigten, den Sängern durch Anschaffung der auserlesensten Tonstücke unserer besten Meister immer bessere Nahrung zu verschaffen? Wie sehr dadurch der musikalische Geschmack verbessert und überhaupt der Sinn fürs Schöne erhöht und geschärft werden müfste, das bedarf wohl keines weitern Beweises.

Ich sage hier nichts von der Anwendung des Gesanges bey kleinen Singspielen, deren Auf führung mit Musik manches frohes Familienfest veredeln würde. Ich sage nichts von der erquickenden Wirkung, die eine sanfte Abendmusik in stiller Dämmerung erzeugen würde, wenn der Gesang, von Flöten oder Hörnern begleitet, aus der kühlen Laube oder vom jenseitigen Ufer des Stroms, oder vom Abhange des Berges zu uns herüberströmte. Ich sage nichts von den angenehmen Ueberraschungen, die bey einem frohen Gastmahle, oder bey der Feyer eines Ge burtstages, oder bey der Ankunft eines ausgezeichneten Fremden, oder bey irgend einer andern Gelegenheit, wo die Musik und vornehmlich der Gesang unsern edelsten Empfindungen einen himmlischen Ausdruck verleiht, so leicht veranstaltet werden könnten. Welcher grofse Gewinn für Humanität und Menschenliebe würde aus solchen zufälligen Vortheilen entspringen, welche unsre jungen Sänger der glücklichen Ausbildung eines sehr schönen Talents zu danken hätten! —

Aber wo bleiben unsre Chorschüler, wo bleibt der Strafsengesang? Was die erstern betrifft, so giebt es deren bey einer verbesserten Einrichtung unsrer Singschulen ohnstreitig mehrere, als es jemals gegeben hat. Was aber den letztern anbelangt, so wird derselbe wohl von selbst aufhören, sobald man unsern Chorsängern eine edlere und zweckmäfsigere Bestimmung anweisen wird.

Sich das Brod bey Hellern und Pfennigen mühsam auf der Strafse einzusammeln, sich der Rauhigkeit der Jahrszeiten, dem Ungestüm der Witterung, dem unsanften Anhauche des kalten Windes bey offener Kehle und heifser Lunge Preis zu geben — um eines geringen Vortheils willen seine Kleider und Schuhe, seine Zeit und Kräfte in der Jugend, die so schnell verflieht und nie wieder zurückkehrt, unwiederbringlich hinzugeben, oder welches noch schlimmer wäre, die Gesundheit des Leibes und der Seele auf ein ungewisses Spiel zu setzen — das werden bey einer baldigen bessern Einrichtung der Dinge, die wegen ihrer vorzüglichen Talente und Fähigkeiten achtungswürdigen Jünglinge nicht mehr nöthig haben, denen schon das einzige Talent eines vollkommen ausgebildeten Gesanges Ansprüche genug auf anständigere Belohnungen giebt. Wird es unter den künftigen Chorschülern einige geben, deren Eltern es für keine Art von Schande ansehen, wenn ihre Kinder in der Jugend schon mit ihren Talenten wuchern (billig sollte der edle Wucher mit Talenten keinem Alter zur Schande gereichen), so werden diese in der obenangezeigten zweckmäfsigen Anwendung ihres Gesanges hinlängliche Entschuldigung finden, wenn sie für ihre angewendete Mühe sich auch gehörig entschädigen lassen. Aber woher, sagt man, soll diese Ent-

schädigung genommen werden? Woher anders, als von den Personen, die die Vortheile des Gesanges geniefsen werden? und von den Anstalten, bey denen man die Chorsänger am meisten für unentbehrlich halten wird? Ist es wohl billig, dafs man den Chorschülern die schwere Last aufbürdet, Jahr aus, Jahr ein, früh und spät, bey Frost und Hitze, den einmal hergebrachten Gesang in unsern Kirchen zu führen, ohne die geringste Vergeltung dafür zu erhalten, nicht einmal die, dafs ihr Gesang wirklich die Andacht und Erbauung befördert — ein Fall, der besonders an den Orten eintritt, wo die Chorschüler öfters das ganze Auditorium des Predigers ausmachen? Ist es wohl billig, dafs die armen Chorsänger die Feyerlichkeit einer Hochzeit, einer Kindtaufe, eines Leichenbegängnisses, einer Predigerweihe und anderer religiöser Handlungen durch ihren Gesang erheben müssen, und sich noch glücklich schätzen können, wenn sie die Erlaubnifs erhalten, durch einen wiederholten Privatgesang in oder vor dem Hause ihres Mitbürgers sich ein Paar Groschen, oder ein Glas Wein (welches gleich dem schädlichsten Gifte ihre zarte Gesundheit zerstöhrt) mit Kummer und Mühe erbetteln dürfen? Warum bezahlt man nicht den jungen Menschen so gut, wie den Erwachsenen? Hat er es etwan weniger nöthig? oder hat vielleicht die religiöse Gesellschaft von Menschen, welche die Mitglieder der Kirche ausmachen, ein besondres Privilegium, ihre ersten Ersparnisse unerzogenen dürftigen Menschen abzuzwicken? Wird man einmal vernünftig darüber denken, wird man einmal anfangen, einzusehen, dafs eine so wesentliche Verbesserung unsrer öffentlichen Gottesverehrungen, wie der schöne Kirchengesang, wohl eben so gut als eine Orgel oder ein Crucifix, oder ein überflüfsiges und geschmackloses Kanzeltuch, der Ausgabe von einer nicht unbeträchtlichen Summe werth sey, die man bey andern festlichen Gelegenheiten, wo man sich sehen lassen will, oft ohne allen Zweck verschwendet: alsdann wird auch der arme Chorsänger für den Gesang in Kirchen gehörig entschädigt werden.

Was den Gesang in öffentlichen und Privatconzerten anbelangt, so versteht es sich von selbst, dafs der Sänger eben so gut, wie jeder andere Musiker, gerechte Ansprüche auf Vergütigung für seine Mühe machen kann: und dafs es blos von ihm abhängen wird, ob er bey dieser, so wie bey jeder andern Gelegenheit, wo er in der Ausübung des Gesanges selbst schon hinlängliche Belohnung findet, den Vortheil andern überlassen will, den er billiger Weise für seine Dienste erwarten kann.

So viel ist gewifs, es wird der Musik und besonders dem Gesange nicht anders ergehen, wie jeder andern menschlichen Kunst. In dem Grade, worin sie sich selbst veredeln, und ihrer Vollkommenheit näher bringen wird, in demselben Grade wird sie auch Ehre, Beyfall und Belohnung finden.

Horstig.

Recension.

VI Fughe per l'Organo, o Cembalo, composte da Mariano Stecher. In Lipsia, presso Breitkopf e Härtel. In Langfolio, 3 Bogen stark. 12 Gr.

Diese sechs wohlausgeführten Fugen, wenn sie gleich nicht an Seb. Bachs, Händels und Eberlins kunstvolle und bündige Fugen reichen, sind doch gewifs für diejenigen brauchbar, welche die lezteren noch nicht spielen können, (deren es Viele giebt) indem sie sich leicht wegspielen lassen, und in einem modernen Geschmack gesetzt sind, es mag nun der Verfasser derselben wirklich die Absicht dabei gehabt haben, sie geflissentlich leicht zu setzen, oder in der Kunst, bündigere zu verfertigen, noch nicht so weit gekommen seyn; zudem gehet auch kein obligates Pedal mit, was den hierin noch Ungeübten doppelt willkommen seyn wird.

Die Themen haben eben nicht den Stempel der Neuheit, aber doch des Gefälligen, da es immer erlaubt ist, bekannte Fugenthemen zu wählen, oder sie in einer etwas veränderten Gestalt, wie hier geschehen ist, darzustellen, wenn

nur die Ausführung derselben einen eigenthümlichen Gang nimmt. So gleichet der Anfang des Them's der zweiten Fuge, welche Recensent für eine der besten unter diesen halten würde, wenn die Repercussion auch nur ein paarmal zwischen der obersten und untersten Stimme vorkäme, der ersten von Eberlins Fugen, welche auch, wie diese, aus dem weichem D gehet, ziemlich.

Man nimmt in diesen Fugen zugleich wahr, dafs der Verfasser die Fugen in einer gewissen Sammlung von Orgelstücken benutzet hat, weil einige Reminiscenzen daraus vornehmlich in der ersten und dritten Fuge unverkennbar sind. — Die Behandlung der Dissonanzen und Bindungen verstehet derselbe ziemlich wohl; nur ist die Stelle in der zweiten Fuge vom 35. bis zum 36 Takt in Rücksicht des vorigen und der Modulation sehr gewagt. Man kann dieselbe in der musikalischen Beylage bey a) sehen. Ohne Zweifel hat der Verfasser eine ähnliche Stelle aus der zweyten Eberlinschen Fuge, welche daselbst bey b) stehet, in Gedanken gehabt, worin dieser Satz in der obersten und untersten Stimme umgekehrt ist. Die Tonfolge bey c) in der musikalischen Beylage wäre sanfter und fliessender, und die drey in der Stelle bey a) rasch auf einander folgenden Septquintenakkorde (man sehe daselbst die Bezifferung, worin die Quinten als Dissonanzen — weil sie vermöge ihrer Grundakkorde

7♭	7 ♮	7 5♯ ♮
F	G	A

Septimen vorstellen, sich wider die Regeln der Auflösungskunst hinauf statt herabwärts bewegen — hätten durch Einmischung harmonischer Dreylänge und Sextenakkorde, wie bey c) geschehen ist, mehr Modification und Berichtigung erhalten. Doch kann diese rasche Modulation nach der Verbesserung bey d) auch Statt haben. Ueber die Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Stelle bey b), die doch nicht so hart, als wie die bey a) klinget, etwas zu sagen, würde für diese Recension zu weitschweifig seyn.

Die Zwischensätze, wenn sie gleich nicht neu sind, und manchmal darin zu viel ausgeschweifet wird, thun in diesen Fugen doch gute Wirkung; besonders giebt das mehrmals vorgeschriebene Forte und Piano denselben eine frappante Vertheilung des Lichts und Schattens, wie auch die Angabe des Zeitmafses löblich ist.

Im Stretto und im schnell aufeinander folgenden Eintretenlassen des Führers und Gefährten ist der Verfasser glüklich, und zeigt schon dadurch viele Anlage, im Fugensatze durch Studium und Uebung es noch weiter bringen zu können. Wir wollen ein paar Proben davon in der musikalischen Beilage liefern. Die erste bey e) ist aus der ersten, und die zweyte bey f) daselbst aus der vierten Fuge genommen, in welcher letzteren wir einige Oktavengänge, die sich in der obersten und untersten Stimme vorfinden, verbessert, und hie und da das Leere ausgefüllet haben. Bey dieser Gelegenheit geben wir bey g) auch die Verbesserung einer Stelle in der dritten Fuge von der zweyten Hälfte des 45 Takts an bis zum 46, wo die oberste gegen die unterste Stimme ebenfalls einen Oktavgang macht. Hingegen ist in der fünften Fuge die Stelle von 62 Takt an gut gerathen, und diese ganze Allegrofuge macht auf der Orgel keine geringe Wirkung. Die Aufführung einiger anderer Verstösse wider den reinen Satz übergehen wir der Kürze wegen.

Der Verfasser verdienet alle Aufmunterung, und diefs ist auch Ursache, warum wir uns dabey länger verweilt haben. Einige Rügen machten wir nicht etwa aus Tadelsucht, sondern aus Wohlmeinung, ihn zu belehren, und in Zukunft aufmerksamer zu machen. Die Liebhaber leichter und doch ausgeführter Fugen (denn jede nimmt, aufser der letzten, zwey Seiten ein) erhalten demungeachtet ein brauchbares Produkt, welches heut zu Tage im Allgemeinen mehr gefallen wird, als manches künstlichere und solidere Fugengewebe älterer, aber geschmackloserer Zeit.

K. —

Anekdoten.

Der Tonkünstler Duni, der in seinen Sangstücken so ungekünstelt, aber einfach, naiv und treffend ist, trat als ein noch junger Mensch so eben erst aus einem Conservatorio in Neapel, als er nach Rom gieng, um dort für ein gewisses Theater eine Oper zu schreiben. Pergolese hatte dasselbe Jahr den Auftrag, die erste Oper zu setzen und Duni die zweyte. Pergolese hatte sein Glück gemacht, folglich hatte er auch seine Feinde. Seine Oper machte also durchaus kein Glück, und als er an den Flügel safs, um sein Werk aufzuführen, hatte man sogar die Frechheit ihm eine Orange ziemlich derb an den Kopf zu werfen. Darüber ärgerte er sich so sehr, dafs er aufs neue sein voriges Blutspeyen wieder bekam; er gieng daher nach Neapel zu dem Herzoge von Mandragona, der ihn sehr liebte und schätzte. Hier versiechte er sein Leben und starb in der Blüthe seiner Jahre, als er das bekannte Stück *Stabat mater dolorosa*, oder wie andere sagen, ein *Miserere* gesetzt hatte. Als Duni nach Rom kam, machte er sogleich seinen Besuch bey Pergolese und sagte zu ihm: „Mein Herr! ich bin sehr in Furcht, „welches hier mein Schiksal seyn werde; denn „ich bin mit voller Gewifsheit überzeugt, dafs „meine ganze Oper nicht so viel werth ist, als „nur eine einzige Arie der Ihrigen, die man „so schlecht aufgenommen hat." Jedoch die Oper des Duni machte ihr Glück; das folgende Jahr wurde die des Pergolese wieder hervorgesucht und mit allgemeinem Beyfall auf allen Theatern aufgeführt; allein der schöpferische Geist derselben war nun schon den Sternen zugeeilet. Italien aber fand nicht lange Geschmack an den so einfachen und so ganz wahren Melodien des Pergolese; von Tage zu Tage entfernte es sich immer mehr und mehr von dem Natürlichen oder der natürlichen dramatischen Täuschung, um nur seine Gurgler glänzen zu lassen.

Gretry.

So wie die Franzosen bey ihren Friedensschlüssen mit den italienischen Staaten ein vorzügliches Augenmerk auf die Acquisition berühmter Kunstwerke richteten: so wurde Wirtemberg bey seinem Friedensschlusse mit denselben von den Paciscenten französischer Seits in einem Separatartikel es zur Bedingung gemacht, eine gute und korrekte Abschrift aller Jomellischen Opern an die Republik abzugeben. Gewifs eine höchst seltene Thatsache, die zugleich der schönste Panegyricus auf die längst vermoderte Asche dieses grofsen Genie's ist.

Kurze Anzeige.

Trois Duos concertants pour Violon et Violoncelle, composé par G. Fiala. Oeuv. 4 Liv. I. à Augsbourg chez Gombart et Comp. (Prix 2 Fl.)

Sind gefällig und brillant geschrieben, werden daher den Liebhabern beyder Instrumente, besonders aber den Violoncellspielern, sehr willkommen seyn, weil sie hier zu jeder schwierigen Stelle und Passagie, die Fingersetzung mit angezeigt finden.

Douze Allemandes pour Pianoforte, par Hoffmeister. Liv. I. chez les mêmes. (Prix 48 Xr.)

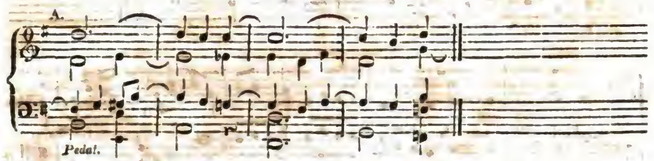
Wenn die Liebhaber der Tanzmusik hier etwas Neues erwarten, so werden sie sich sehr getäuscht finden. Es sind meistens Tänze, die aus den Arien des Neuen Sonntagkindes und andern Opern dieser Art arrangirt worden sind, und deren Verfasser ohnmöglich Hoffmeister seyn kann.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. V.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Zur Recension von August Eberhard Müllers Sammlung von Orgelstücken pag. 189. gehörig.
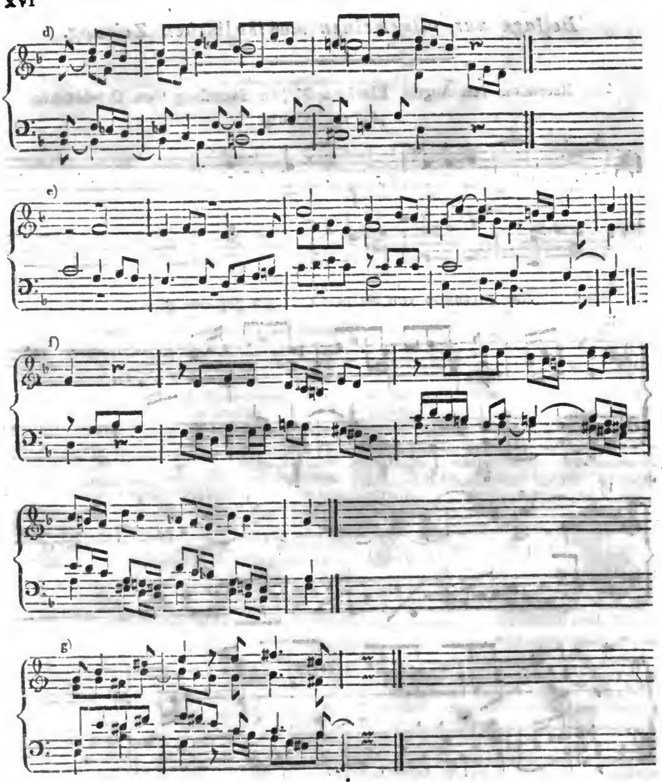


Zur Recension von Stechers 6 Fugen pag. 220. gehörig.

B. a)

b)

c)



d)
e)
f)
g)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Januar — No. 15. — 1799.

Abhandlungen.

Wie muſs ein Tonstück beschaffen seyn, um gut genannt werden zu können? — u. s. w.

(Beschluſs aus dem 14. Stück.)

II. Zur guten kontrapunktischen oder harmonischen Behandlung eines auf obige Weise erfundenen Satzes gehört:

1) Grammatikalische Richtigkeit oder Reinheit im Satze. Hieher die Theorie des Kontrapunkts.

2) Präzision und Deutlichkeit in den Modulationen. Ihr Wesen besteht in einer gewissen natürlichen, freyen Leichtigkeit der Tonführungen und harmonischen Fortschreitungen, vermöge der sie von dem Ohre des Zuhörers und dem Verstande des Kenners ohne Mühe aufgefaſst und verfolgt werden können. Man vermiſst sie am meisten bey den Arbeiten angehender Komponisten, welche diese natürliche Ungezwungenheit gar gerne mit Gemeinheit oder Trivialität zu verwechseln pflegen; daher sie im Wahne, dieser in jener zu entgehen, fast immer gesucht, schwülstig, und undeutlich werden.

3) Kenntniſs der Instrumente. Um einem Tonstücke das Verdienst allgemeiner Brauchbarkeit zu geben, darf der Komponist den mitspielenden Instrumenten nichts vorschreiben, was nicht ihrer Natur und ihren Fähigkeiten angemessen ist, was nicht ohne Mühe, wenigstens ohne allzugroſse Schwierigkeit vorgetragen werden kann. Der letzte Theil dieser Forderung erstreckt sich jedoch nicht auf die Aufgaben für Konzertspieler, da es bey diesen eben sowohl zum Zwecke gehört, durch leichten und glücklichen Vortrag der Schwierigkeiten Bewundrung zu erregen, als durch schöne Melodien das Herz zu rühren.

4) Eine auf das, was Wirkung thut, lange geübte Beurtheilungskraft. Denn Stellen, die auf dem Papiere vortrefflich aussehen, machen oft bey der Exekution keinen Effekt, indessen umgekehrt eine Modulation, der man wenig zutraute, oft über Erwartung viel leistet. Sicherheit in Berechnung der Wirkungen kann auf keine andere Weise als durch Erfahrung erworben werden, daher dieses Studium, die beständige Aufmerksamkeit des Auges und Ohres zu diesem Zwecke angehenden Komponisten nicht genug empfohlen werden kann.

Ob gleich manche der oben genannten Eigenschaften zugleich auf Instrumental- und Singsätze passen, so habe ich dabey doch mehr jene als diese im Auge gehabt; daher ich, um meine Bemerkungen so vollständig und brauchbar als möglich zu machen, über die letzten insbesondere hier noch einiges beyfüge.

Bey Bearbeitung eines Singstückes ist der Komponist in Rücksicht auf Erfindung weniger frey, als bey Instrumentalsätzen. Der Inhalt des poetischen Stoffes bestimmt nicht nur die Anlage und die Abschnitte, sondern auch den Charakter des Satzes, und da mit diesem die Melodien homogen seyn müssen, vorzüglich auch diese. Sich in den Sinn des Dichters hineinzustudieren, ist hier des Komponisten erste Pflicht, und sein vorzüglichstes Verdienst, ihn wohl aufgefaſst und mit Wahrheit wieder gegeben zu haben. Die Verse seyen richtig und so deklamirt, daſs das Metrum bestimmt ins Ohr und der Accent auf die Hauptwörter falle d. i. auf solche, denen nach den Regeln der Rede ein Gewicht gebührt. Vorzügliche Sorgfalt verdienen die Recitative in Rücksicht auf Deklama-

tion, Accente und Schlufsfälle. Ausdehnungen oder Coloraturen seyen der Kehle angemessen und am rechten Orte d. i. wo sie den Ausdruck verstärken, ferner auf den rechten Sylben, d. i. mehr auf a, e, o und ihren verwandten als auf i und u. Die harmonische Haltung und die Begleitungsfiguren seyen in der Regel von der Art, dafs sie die Singstimme zwar unterstützen, aber nicht decken, welches vorzüglich bey Arbeiten für die Kammer zu bemerken ist.

Nachdem durch die bisher gemachten Bemerkungen die allgemeinsten Erfordernisse eines guten Instrumental- und Singsatzes, in so weit solches möglich war, bezeichnet sind, so wird es nun leicht seyn, daraus zu bestimmen, was zum Wesen eines vollkommenen Komponisten gehöre, da er sich zu seinen Arbeiten, wie die Ursache zu ihrer Wirkung verhält, und man nach den nothwendigen Eigenschaften der Wirkung, die nothwendigen Kräfte der Ursache ohne Schwierigkeit zu berechnen im Stande ist. Ein vollkommener Komponist bedarf daher

I. Genie, zum Erfinden. Hieher

1) Die Fähigkeit Plane zu entwerfen, Theile zu ordnen, und sie in richtiges Verhältnifs zu bringen.

2) Die Kunst seinen Werken Charakter zu geben, welche darin besteht, dafs er die Materie der Tonkunst d. i. Töne und Tonverhältnisse dem vorgeschriebenen Charakter gemäfs zu benützen, und seinen Plan darnach zu formiren wisse *).

3) Die Leichtigkeit, Melodien und Coloraturen überhaupt hervorzubringen, und die Geschicklichkeit, solche nebst ihren harmonischen Haltungen, insbesondere dem vorgezeichneten Charakter anzupassen.

4) Beurtheilungskraft und richtiges Gefühl zu Herausfindung des Charakters bey gegebenen poetischen Stoffen.

5) Die Gabe der Deutlichkeit und Präcision in melodischen und harmonischen Gedanken, nicht nur bey ihrer Erfindung, sondern auch bey der Ausführung.

Wo diese Fähigkeiten nicht durch Genialische Kräfte hervorgebracht werden, da scheitert die Kunst mit all ihren Regeln. *Musicus et Poeta nascitur.*

II. Die Wissenschaft der Komposition im eigentlichen Sinne, um mittelst ihrer Vorschriften einen erfundenen Gegenstand harmonisch zu behandeln.

Dahin rechne ich

1) Die Theorie des reinen Satzes

2) Kenntnifs der menschlichen Stimme, so wie der Regeln des Gesanges.

3) Kenntnifs aller gangbaren musikalischen Instrumente.

4) Auf langes Studium gegründete Erfahrung in Rücksicht auf harmonische Wirkung.

5) Verständige Unterscheidung der drey Style, und der jedem eigenen Manier.

III. Mehrere Hülfswissenschaften, deren Studium ihm schlechterdings unentbehrlich ist, als Sprachenkunde — Aesthetik — Dichtkunst, wenigstens der mechanische Theil derselben, als Prosodie, Lehre des Metrums, Deklamation etc. — ferner in Bezug auf Ballette die Rhytmik der höhern Tanzkunst — Kenntnifs der Charaktere des komischen Theaters u. d. m.

Einige Ideen über den Geist der französischen Nationallieder, vom Pfarrer Christmann.

Wenn das grofse politische Phänomen unsers Zeitalters, die Staatsumwälzung Frankreichs

*) Ich kann nicht umhin, hier die Leser noch einmal auf die schon obenbemerkten rhapsodischen Gedanken des Herrn F. Rochlitz hinzuweisen.

schon an sich, noch mehr aber in ihren Folgen für jede Menschenklasse das anziehendste Interesse hat: so verdienen gewifs auch alle einzelne Mittel, wodurch diese monströse Begebenheit zu ihrer allmählichen Reife gebracht und wodurch der Gemeingeist zur weitern Entwickelung derselben angefacht und in seinem kraftvollen Einflusse erhalten wurde, in nicht geringerem Grade die Aufmerksamkeit des denkenden Beobachters, wenn er anders diese Zeitbegebenheit nicht blos in der trockenen Ansicht, in welcher sie uns der politische Journalist darstellt; sondern mit dem prüfenden Auge der Philosophie und in pragmatischer Hinsicht seines reifern Nachdenkens würdigen will.

Unter diesen Mitteln aber verdienen die sogenannten patriotischen Lieder der Franzosen, die man um ihres individuellen Charakters willen schicklicher die Nationalgesänge der französischen Republik nennen könnte, unstreitig eine der ersten Stellen.

Ihre Entstehung fällt ganz in die erste Periode der Revolution zurück und man war schon mit mehrerern derselben bekannt, noch ehe aus der Asche der zertrümmerten Königsmacht sich der Phönix der Freyheit erhob. So wie aber manche blos zufällig scheinende Nebenumstände, die in das politische Gewebe der französischen Revolution verflochten wurden, über den Grenzen dieses neuen Freystaats oft sehr einseitig und manchmal auf eine kleinliche Art beurtheilt wurden: so traf auch ihre patriotischen Lieder das unverdiente Schicksal, dafs sie aus einem ganz unrichtigen Gesichtspunkte beurtheilt wurden. Man hielt dieselben entweder für gewöhnliche Gassenhauer des Pöbels, die eine blos zufällige Existenz erhalten hätten, oder für muthwillige Persiflagen auf alle diejenigen, die nicht mit dem Diademe der Freyheit gekrönt waren.

Allein eine unpartheyische Untersuchung dieses Gegenstandes wird uns auf ganz andere Resultate leiten, und uns überzeugen, dafs ihr Daseyn mit der neuern französischen Politik auf das genaueste zusammenhänge, und dafs die Franzosen aus dem Grundsatze der alten Arkadier, die dem Einflusse des Gesangs auf die öffentliche Staatsverwaltung so vieles zuschrieben, gleichwichtige Vortheile zu ziehen suchten. Und wenn man nach dem wichtigen Erfolge urtheilen darf, den jene patriotische Lieder hatten: so sieht man bald ein, wie wenig sich die französische Nation in ihrem schlauen Kalkul geirrt habe, und wie richtig es eintraf, was der bekannte französische Dichter de Piis in seinem *Pas redoublé des Bordelais*, diesem Gegenstücke zu dem Marseiller Liede, seine Mitbürger singen liefs:

> Le Vaudeville, à l'aise
> Parcoure tout l'Univers.
> La Liberté française
> Se déploye en ses vers.

Schon Mirabeau gab in seinem *Discours sur l'éducation nationale* S. 22. einen bedeutenden Wink über diesen Gegenstand: „Die Verbindung aller Künste mit der öffentlichen Wohlfahrt, sagt er, kann in unsern Tagen nur von den flachsten Köpfen verkannt werden. Die Nation mufs daher Philosophen, Litteratoren, Gelehrte und Künstler alle ehren und belohnen. Man hüte sich, zu glauben, dafs die blos angenehmen Künste der Sorgfalt der Politik entbehren könnten. Der Zweck des Gesellschaftsvereins geht dahin, um den Genufs der Menschen zu sichern. Wie könnte man nun etwas verachten, das den Genufs vervielfältiget? Lafst uns keine Gothische, keine Vandalische Staatsumwälzung bewirken, wie unsere innern Feinde uns schon vorwerfen; lafst uns bedenken, dafs die Talente bey den freyesten und glücklichsten Nationen auch die gröfsten und glänzendsten Belohnungen fanden. Der Enthusiasm der Künste nährt den vaterländischen und ihre Meisterwerke heiligen das Andenken der Wohlthäter des Vaterlandes. Konnten wir wollen, dafs das Genie die Zeiten des Despotism zurückwünschte? Der Despotism fesselte, erniedrigte das Genie und machte es zu einem Werkzeuge der Knechtschaft; er wufste ihm aber geschickt zu schmeicheln und seine Gunstbezeugungen

„suchten es oft in der Dunkelheit auf. Die „Freyheit wird besser wirken; sie wird dem Ge-„nie nur edle Geschäfte übertragen, sie wird es „zu seiner vollen Wirkungskraft erheben, sie „wird über dasselbe alle ihre Wohlthaten aus-„schütten, und wird es nicht herabwürdigen, „indem sie ihm lächelt."

Freylich klang die französische Dichtersprache in den ersten Bluthentagen ihrer revolutionären Begeisterung deutschen Ohren ziemlich hart und ungewohnt, und die kräftigen Floskeln, die in dem Marseiller Hymnus, dem wahren Orthischen Nomos der Neufranken, in dem bekannten *Ah ça ira* und in der *Carmagnole*, die mit der *Saltatione bellicrepa* des alten Roms, oder wenn man lieber will, mit der Πυῤῥίχη der alten Griechen so viel ähnliches hat, uns zuerst entgegentönten und wozu schon vorher auf den französischen Rednerbühnen der Anklang gegeben wurde, stachen freylich gegen die ähnlichen Produkte gar sehr ab, die uns einst unser deutscher Tyrtäus G l e i m und Orpheus B a c h geliefert hatte und das zarte Gefühl der Humanität, das uns Deutschen gleichsam angebohren ist, mufste um so eher dadurch beleidiget werden, je auffallender der Ton, der in denselben herrscht, mit der ehemals so gewohnten französischen Artigkeit und Politesse kontrastirte.

Dem sey nun aber, wie ihm wolle: so ist es doch faktisch, dafs weder Deutschland, noch irgend eine andere Nation in der Welt, die Schweizer noch ausgenommen, etwas ähnliches aufzuweisen hat; und wenn man in die früheste Periode der Kunstgeschichte zurückgeht: so wird man auch in Hinsicht auf diesen derben Charakter der französischen Nationallieder, die dem einen ein Aergernifs und dem andern eine Thorheit waren, sich bald überzeugen können, dafs — — nichts neues unter der Sonne geschehe.

Schon in den Nationalgesängen der alten Ebräer, besonders in ihren Siegeshymnen und in ihren Dankliedern für allgemeine bürgerliche Wohlthaten ist jener Charakter unverkennbar, und man findet nicht nur einzelne Stellen; sondern selbst auch ganze Gedichte, worin eben der kühne, rasche und stürmende Schwung, eben der stolze, trotzige und piquante Ton, ja wenn ich mich so ausdrücken darf, eben die politische Blasphemie herrscht, die man an den patriotischen Liedern Frankreichs oft so laut getadelt hat:

Um den Parallelism desto anschauender zu machen, sey es mir vergönnt, dem ältesten republikanischen Liede, das uns die Geschichte aufbewahrt hat, nach seinem ganzen Inhalte hier eine Stelle einzuräumen. Es ist der Siegsgesang jener Ephraimitin, der Deborah, und lautet nach H e r d e r s Uebersetzung wie folget:

Da sang Deborah
Und Barak, Sohn Abinoams,
An diesem Tage sangen sie also:

Dafs angeführt die Führer Israels
Und willig folgete das Volk,
Lobet den Herrn!

Ihr Könige hört!
Merkt auf ihr Fürsten!
Ich dem Ewigen
Dem Ewigen will ich singen und spielen,
Dem Gotte Israel.

Ewiger, da du auszogst
Von Seir;
Da du einherzogst
Durch Edom:
Da bebete die Erde,
Die Himmel troffen,
Die Wolken gossen.

Berge zerflossen vor'm Antlitz Jehovahs,
Der Sinai vor'm Antlitz Jehovahs,
Des Gottes Israel.

In Tagen Samgar, des Sohnes Anath,
In Tagen Jaels lagen öd' die Wege,
Die Strafsengänger giengen krumme Pfade,
Es feyerten die Richter Israels,
Sie feyerten, bis ich aufstand Deborah,
Bis ich aufstand die Mutter Israels.

Sie hatten fremde Götter erwählet;
Da war vor den Thoren Krieg.
Kein Schild war gesehen, noch Speer,
Bey den Vierzigtausenden Israels.

Mein Herz es wallt den Gebietern Israels zu,
Und ihr Freiwilligen unter dem Volk,
Lobet den Ewigen!

Ihr Reiter auf weifsen Eselinnen,
Ihr Sitzer auf kostlichen Decken,
Ihr Wandler auf Strafsen, dichtet Gesang.
Von der Stimme der Schützen zwischen den Schöpfe-
brunnen,
Da werden sie singen die Thaten Jehovahs,
Die Thaten seines mächtigen Israels,
Als einzog in die Thore das Volk Jehovahs.

Wohlauf, wohlauf! Deborah,
Wohlauf! wohlauf! und dichte Gesang.
Erhebe dich Barak,
Führ' deine Gefangene vor, Abinoams Sohn!

Es zog das Ueberbliebene zu den Helden,
Jehovahs Volk zog mit mir unter Tapfern.
Aus Ephraim kam ihre Wurzel auf Amalek:
Nach ihm kamst Benjamin du mit deinen Völkern!
Aus Machir kamen die Kriegesführer,
Aus Sebulon, die den Stab der Zählenden trugen.

Die Fürsten Isaschar waren mit Deborah,
Isascher und Barak sprangen in's Thal.

Nur in den Triften Rubens
War viel Gedankenrath.

Warum safsest du da zwischen den Hürden?
Zu hören etwa das Blöcken der Heerden?
O in den Triften Rubens
Ist viel Gedankenrath.

„Gilead wohnt ja über dem Jordan:
„Auch Dan, was soll er Schiffe fürchten dürfen?
„Asser sitzet am Meeresufer,
„An seinen Krümmen wohnet er."
Aber Sebulons Volk verschmähet dem Tode sein Leben;
Auch Naphthali kam auf der Berge Höhn.

Die Könige kamen und stritten,
Die Konige Kanaans stritten,
Zu Taenach, bey den Wassern Megiddo.
Ihre Lust nach Silber erfüllten sie nicht.

Vom Himmel stritten die Sterne,
Aus ihren Reihen stritten sie mit Sisera,
Die Bäche Kison rollten sie weg.
Die Ströme Kedumim, die Bäche Kison —
Tritt, meine Seele mit Kraft einher!

Da klapperten strauchelnd die Hufe der Rosse,
Sie schlugen, sie schlugen zurück die Rosse der Tapfern.

Fluchet Meros, sprach der Engel Jehovahs,
Fluchet Flüche seinen Bewohnern!
Sie kamen nicht mit zur Hulfe Jehovahs,
Zur Hülfe Jehovahs in seinen Tapfern.

Gesegnet unter den Weibern
Sey Jael, das Weib des Keniten Hebers,
Unter den Weibern der Hütte sey sie gesegnet!
Wasser forderte er; sie gab ihm Milch,
In prächtiger Schale brachte sie Buttermilch.
Die Hände griffen zum Nagel,
Die Rechte zum Hammer der Arbeit.
Sie schlug auf Sisera und durchbohrte sein Haupt,
Zerschnitt, durchdrang ihm die Schläfe.
Zu ihren Füfsen lag er gekrümmt,
Sank und entschlief zu ihren Füfsen,
Er krümmte sich und sank:
Gekrümmt fiel er und war dahin — —

Durch's Fenster sah und heulte die Mutter Siseras,
Durch's Gitterfenster weinete sie:
„Warum weilt sein Wagen zu kommen?
„Warum zögert noch das Rasseln seines Gespanns?"

Die Weiber ihrer Frauen antworteten ihr:
Und sie erwiederte sich selbst ihre Worte:
„Wie? sollten sie denn nicht Beute finden und theilen?
„Eine Jungfrau, zwo Jungfrauen für Einen Mann:
„Farbige Kleider für Sisera,
„Farbige Kleider und Goldgestick,
„Bunter, doppeltgestickter Halsschmuck
„Alles für Sisera Beute." — —

So kommen um alle deine Feinde Jehovah!
Und die ihn lieben, seyn wie der Sonne Aufgang,
In ihrer Jugendkraft.

Wer sieht nun nicht, dafs jede Zeile dieses Wechselgesangs, der nach der Vermuthung seines Uebersetzers überdies noch mit einer nachahmenden Saltation verbunden war, ächt republikanischen Geist athme? Mit welcher Freymüthigkeit schildert die Dichterin die damals eingeschlichenen Gebrechen der Staatsverfassung und die Ursache ihres Verfalls; wie warm ist ihr Dank gegen die Stände der damaligen Republik, gegen Gebieter und Volk für die Bereitwillig-

keit, womit sie ihr auf das Schlachtfeld folgten; wie patriotisch das Lob, das sie den tapfern vaterländischen Kriegern beylegt, und wie schimpflich die öffentliche Rüge, womit sie die Feigherzigkeit Rubens und anderer Stämme bestraft; wie feyerlich und ernst der Aufruf zum Nationalfluch über Meros Bewohner, die vielleicht zum Nachtheil der Bundsgenossen Sisera's Heer auf seinem Rückzuge begünstigten oder sonst verrätherisch gehandelt hatten; in welches gehässige Licht weiſs sie die Raub- und Plünderungssucht der Feinde zu stellen; mit welchem Enthusiasm rühmt sie als patriotische That den Meuchelmord, welchen Jael (eine jüdische Corday) an dem Hauptfeinde der Republik begieng, und mit welchem bittern Sarkasm, mit welcher Schadenfreude weiſs sie am Schlusse die stolzen, aber betrogenen Erwartungen einer Kananitischen Fürstin und ihrer schmeichlerischen Gespielinnen lächerlich zu machen!

Weniger glimpflich, mithin auch dem Charakter des französischen Nationalgesanges um so ähnlicher, ist der Ton, in welchem die Ebräischen Dichter hie und da in den Psalmen ihre patriotischen Empfindungen ausdrückten. Um sich zu überzeugen, wie derb öfters ihre Sprache ist, wie hoch ihr Nationalstolz hinaufgeschraubt war, und wie stark auch sie in Anathematisiren über die Feinde der Nation waren, lese man nur die Psalmen 35, 74, 79, 137, 149, u. a. m., wovon der eine sich mit diesen Worten schlieſst:

Gedenk, Jehova, der Edoms Söhne,
Am Tage Jerusalems.
Sie sprachen: „reiſset, reiſset ein
„Bis auf den Grund!"

Tochter Babels, Verwüsterin,
Heil ihm, der dir den Lohn giebt und vergilt,
Wie du an uns gethan.
Heil ihm, der einst ergreift und schmettert
Deine Säugling' an den Fels.

Oder man lese die einzelnen Stellen Ps. 58, 7 f. Ps. 140, 9 f. Ps. 144, 5, 6, u. d. m. Wenn man nun zwischen diesen und manchen neueren Nationalliedern eine kurze Vergleichung anstellt: so dürfte vieles von dem Befremdenden wegfallen und bey manchen würde man vielleicht keinen andern Unterschied mehr wahrnehmen, als daſs jene von einem Bürger in Israel verfaſst wurden; diese hingegen aus der Feder französischer Bürger geflossen sind: daſs jene auf Feinde jüdischer Aristokratie, diese aber auf Feinde französischer Demokratie geschrieben, dort also judaisirt, hier aber französirt worden.
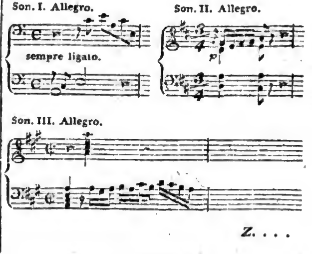
(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Trois Sonates pour le Pianoforte composées et dédiées à Mr. L. van Beethoven, par Joseph Wölfl. Op. VI. à Augsbourg chez Gombart et Comp. (2 Fl. 45 Xr.)

Gute Klaviersonaten werden jetzt seltner geschrieben als ehemals, wo es gewissermaſsen Sitte war, daſs jeder Musiker, welcher in den Orden der für das Publikum arbeitenden Komponisten aufgenommen werden wollte, gewöhnlich mit Klavierkompositionen, namentlich mit Solosonaten, in die Laufbahn trat; mit Solosonaten, die, herrschte auch in ihnen nicht unser jetziger besserer Geschmack, doch vor allem rein im Satze seyn muſsten, wenn der Komponist damit bestehen und einige Ehre von seinen Arbeiten haben wollte. Wenn daher auch der Klaviersonaten im Ganzen damals weniger geschrieben wurden, so gab es doch vergleichungsweise darunter mehr gute, als jetzt, wo jeder, der da weiſs, daſs $\frac{8}{5}{3}$ ein Dreyklang ist, darauf los schreibt, je nachdem der Geist ihm giebt, auszusprechen. Dieser Komponiersucht wird nun dadurch um so mehr aufgeholfen, daſs beynahe in jeder etwas beträchtlichen Stadt Musik-Verlagshandlungen errichtet sind oder errichtet werden, die, um nur immer Neuigkeiten zu liefern, alles annehmen und verlegen, was sich in ihr Zaun schlagen läſst. Es finden sich denn doch immer Leutchen, welche

blind drauf los kaufen, wenn es Etwas neues heiſst; solche Opera kosten weiter nichts, als etwa ein Dutzend Freyexemplare zum Honorar, Papier und Druck — mithin erreichen die Verleger; der Autor siehet seinen Namen fein groſs auf einem zierlich beschnörkelten Titel gedruckt — mithin erreicht auch Er seinen Hauptzweck. Wenn nun bey dieser Lage der Sachen Männer auftreten, welche wahre Achtung für ihre Kunst, für das Publikum, und für sich selbst haben; Männer, denen es nicht gleichgültig ist, ob ihre Werke in einigen Monaten vergessen sind oder nicht; die nicht sogleich in die Druckerey schicken, was ihnen einmal in einem gutgelaunten Stündchen einfiel, sondern die das, was ihnen der Genius eingab, sodann auch der Kritik unterwerfen; kurz, die nicht nur schreiben, sondern auch arbeiten — wenn solche Männer auftreten; so ist es Pflicht und Schuldigkeit der Recensenten, dies dem Publikum anzuzeigen und vorzurühmen, sollten auch die Werke selbst noch nicht so viel Vollendung haben, als die Sonaten, welche Rec. zu dieser Predigt veranlaſsten. Er versichert, daſs ihm lange Zeit kein neuer Klavierkomponist vorgekommen ist, auf den die so eben gegebene Charakteristik so paſste, als Herr W.; und kein neues Produkt für das Klavier, das ihm so vieles Vergnügen und einen so anständigen Genuſs gewährt hätte, als diese Sonaten. Sie haben zu viel Originelles, als daſs sich die Manier, in welcher sie geschrieben sind, durch Vergleiche denen deutlich machen lieſse, welchen (wie Recensenten bisher) Herr W. unbekannt geblieben ist. Indeſs läſst sich behaupten, sie sind im Ganzen ohngefähr in der Manier der besten Arbeiten von Clementi, aber mit weit mehr Gelehrsamkeit, doch zuweilen mit weniger Zartheit ausgeführt. Die erste Sonate hat Rec. am besten gefallen, obschon sich einige kleine Reminiszenzen, besonders an eine Mozartsche Sonate, darin befinden. Vortreflich ist das Adagio, dessen Modulation flieſsend, schön und neu ist. Zeile 3, Takt 5 u. s. w. müssen die zwey letzten Noten der Oberstimme, welche auf die Note mit dem Punkt folgen, entweder 64theile seyn, oder der Punkt muſs in diesen und den ähnlichen Takten wegfallen. Auch das Presto ist originell und brav. Die Behandlung des Thema's S. 12, zeigt von des Verfassers Geschmack, Einsichten und Kenntnissen. In der zweyten Sonate verdient das Andante als Muster eines einfachen, aber schönen Gesanges gerühmt zu werden. Die Modulation des zweyten Theils in h moll ist nicht nur überraschend, sondern auch von angenehmster Wirkung. Die dritte Sonate enthält auch viel Braves, hat aber Rec. darum weniger, als die ersten, gefallen, weil sie kein so gutes Ganze ausmacht und in ihr zu wenig Rücksicht auf Einheit genommen — weil sie nicht gleichsam aus einem Stück ist. Uebrigens verlangen diese Sonaten einen sehr verständigen, geübten und exakten Spieler, weil, nicht etwa Modesucht und Begier, Seiltänzereyen anzubringen, sondern die reiche Phantasie und harmonische Gelehrsamkeit des Verfassers ihn zuweilen in Figuren fortreiſst, welche nichts weniger als bequem sind. Recensent wünscht sehr, daſs Herr Wölfl durch diese Anzeige bekannter, als er es zu seyn scheint, und bewogen werden möchte, mehr, aber auch ähnliche Arbeiten den Kennern und Liebhabern zu schenken. Hier sind die Themata, um Verwechselung zu vermeiden.



Z. . . .

Korrespondenz.

Dessau im Januar 1799.

Da die musikalische Zeitung bisweilen auch Nachrichten von Kunstfortschritten enthalten soll, so wird es hoffentlich dem musikalischen Publikum nicht unangenehm seyn, einige Worte über die neu organisirte Dessauische Hofkapelle zu lesen, und zugleich mit einem Kompositeur bekannt zu werden, der weit weniger noch seines Standes als seines Werthes wegen als Künstler Aufmerksamkeit und bereits ehrenvolle Auszeichnung unter den neuern Theaterkomponisten verdient. Dies ist der Intendant des neu eingerichteten Hoftheaters, der Kammerherr, Freiherr von Lichtenstein. Er hat das hier vorgefundene Orchester, das nie den Namen einer Kapelle verdiente, obwohl es ehedem einen Rust und bis hiehin Jacobi an seiner Spitze hatte und noch hat, auch noch sonst einige ausgezeichnete Mitglieder besafs, nicht allein mit einer beträchtlichen Anzahl sehr braver Musiker fast für alle Instrumente verstärkt, die Virtuosen in ihrem Fache genannt werden können, und selbige, so wie treffliche Sänger und Schauspieler von auswärtig unter sehr anständigen Bedingungen herberufen; sondern auch auf sehr ansehnliche Kosten des kunstliebenden Fürsten die gesammte Kapelle mit neuen Instrumenten aller Art versorgt und überhaupt solche Einrichtungen getroffen, die ihm mehr als irgendwo in ähnlicher Lage Gelegenheit und unbedingte Freiheit geben, mit seinem Geiste auf das Personale des Orchesters wie des Theaters zu wirken, wodurch ganz natürlich mit der Zeit eine schöne Einheit in die Ausführung gebracht werden mufs, die bekanntlich so selten ist, und worauf doch für den guten Effekt Alles ankommt.

Dem Freunde der Kunst macht es nicht wenig Freude, die guten Folgen von seinen rastlosen Bemühungen und zweckmäfsigen Anordnungen schon jetzt bey den ersten Aufführungen, und namentlich bey der wiederholten Darstellung seiner eigenen Oper *Bathmendi*, womit das neue schöne Schauspielhaus am 26. Decemb. vorigen Jahres eingeweihet wurde, zu bemerken. Schon herrscht ein so reger Geist, eine solche edle Anstrengung und Liebe zur Sache unter den Musikern, Sängern und Schauspielern, dafs man daraus offenbar sehen kann, wie viel dabey auf einen Mann ankommt, dessen überwiegende Talente und Kenntnisse Alle anerkennen und für dessen durch Humanität geleiteten Eifer alle von dem Ersten bis zum Letzten Ehrfurcht haben, und — ein wichtiger Umstand — der ohne willkührliche Einschränkung und mit gehörigem Nachdruck handeln kann. Man ist also unter solchen Umständen berechtigt, sich für die Kunst in Dessau viel zu versprechen, und es kann nicht fehlen, dafs hier der allgemeine Geist und Geschmack — wenn ja einer bis dahin hier einheimisch war und nicht ein kleinlicher partheysüchtiger Sinn dem Gefühl des Schönen und der bessern Sache gewaltsam entgegen strebt — durch den öftern Genufs von trefflich ausgeführten Stücken wird gewinnen müssen, die unter der Leitung eines so feinen und geschmackvollen Kenners unstreitig, so viel nur, ohne dem versunkenen Geiste unsers Zeitalters gänzlich Trotz zu bieten, geschehen kann, mit guter Wahl auf das Theater werden gebracht werden.

Kurze Anzeige.

Andante avec VI Variations pour le Pianoforte par W. Angeber. Oeuv. I. à Augsbourg chez Gombart et Comp. (Prix 30 Xr.)

Wenn auch das Oeuv. I. nicht auf dem Titel stünde, so liefse es sich doch errathen, dafs diese Veränderungen Erstlinge sind. Sie sind für diejenigen Clavierspieler, die weiter nichts verlangen, als eine fafsliche Melodie, und Freyheit von Schwierigkeiten.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Januar. №. 16. 1799.

BIOGRAPHIE.

In der ersten Hälfte des vor kurzem beschlossenen Jahres starb bekanntlich der als Komponist und Mensch so schätzenswerthe C. G. Neefe. Seine Kompositionen, wenn sie auch ohne die Gewalt und den Glanz des höchsten Genius sind und folglich keine Revolution in der Kunst selbst und im Gange des Geschmacks bewirkt haben — zeigen doch unwidersprechlich von Talent, Kenntniss, Gefühl und Geschmack. Sein Charakter hatte Redlichkeit, Gefälligkeit, Offenherzigkeit und Freundschaftlichkeit zu Grundzügen; keiner seiner nähern Bekannten und Freunde hat ihn noch jetzt vergessen. Wir wünschten deshalb einige genauere Nachrichten über seine Lebensumstände und besonders über den Gang seiner musikalischen Ausbildung unsern Lesern mitzutheilen — theils um den Freunden des Verstorbenen gefällig zu seyn, theils um den Manen desselben ein kleines Opfer zu bringen. Da erfuhren wir, dafs Neefe selbst seine Biographie, mit aller der Herzlichkeit und Unbefangenheit, die ihn zierte, geschrieben, bis zum Jahr 1782 fortgeführt und seiner Gattin hinterlassen habe. Wir erhielten diese Verlassenschaft zur Benutzung. Wir glauben aber auf jeden Fall besser zu thun, wenn wir den Verstorbenen seine Confessions selbst geben lassen, wie sie sind, — Das brauchen wir aber hoffentlich nicht erst anzumerken, dafs wir alles unterdrücken, was dem Verstorbenen oder irgend Jemand, mit dem er in Verbindung stand, im geringsten nachtheilig seyn könnte. Es ist aber des dieserhalb zu Unterdrückenden bey diesem guten Menschen so wenig! so sehr wenig! —

d. Redakt.

Christian Gottlob Neefens Lebenslauf von ihm selbst beschrieben.

Ich bin im Jahr 1748 den 5. Februar zu Chemnitz im Erzgebirge Sachsens geboren. Ohnerachtet meine Aeltern arm sind, so hielten sie mich doch früh zur öffentlichen Stadtschule an. Eine ungemein gute Diskantstimme bahnte mir bald den Weg in das grofse Singechor, allwo ich den Anfang zur Erlernung der Singkunst machte, und wodurch mir und meinen lieben rechtschaffenen aber armen Aeltern es leichter ward, die nöthigen Schulkosten zu bestreiten. Ich bin meinen damaligen Lehrern, besonders dem verstorbenen biedern Kantor Hoffmann, dem verstorbenen Rektor Hager und dem noch jetzt lebenden Rektor Jünger zu Freyberg, der aber damals noch Conrektor zu Chemnitz war, vielen Dank für ihren treuen Unterricht und ihre Geduld schuldig. Die letzte hab ich oft aufgefordert durch meine jugendliche Lebhaftigkeit, die nicht selten in Muthwillen ausartete, welches ich in reifern Jahren oft bereuet habe. Ich fafste die vorgetragenen Lehren ziemlich schnell und arbeitete mit grofser Leichtigkeit. Daher war ich eben nicht der fleifsigste Schüler. Ich begnügte mich damit, dafs ich immer mit meinen Ausarbeitungen zur gehörigen Zeit fertig war, da ich denn gemeiniglich mit den fleifsigsten Mitschülern gleiches Lob einärndete. Oefters kitzelte mich eine witzige satyrische Laune, und ich hatte Freymüthigkeit genug, alle meine Einfälle rund heraus zu sagen, wodurch ich mir manchen Verdrufs zuzog. Sogar gerieth ich einmal auf den Abweg, ein Religionsspötter zu werden. Viele körperliche Beschwerlichkeiten, die für mich in meiner Jugend mit dem Gottesdienst verbunden waren, elende Predigten von einigen Pfarrern, ihr Stolz, ihre Intoleranz, und über-

haupt ein ihren Lehren so oft widersprechendes Leben, am meisten aber Umgang mit einem berüchtigten plumpen Religionsspötter führten mich darauf. Dieser unvorsichtige Mann, ein Advokat, gab mir unerfahrnen schwankenden Jünglinge fast alle Lästerschriften in die Hände, die ich mit gierigen Zügen verschluckte, und bey Gelegenheit wieder von mir gab.

Den Anfang im Klavierspielen machte ich bey dem Stadtorganisten Wilhelmi, und nachher bey einem gemeinen preufsischen Soldaten, der im siebenjährigen sächsischen Kriege bey uns im Winterquartier stand. Bessere Meister konnt' ich nicht haben und auch nicht bezahlen. Zwar lebte in Hohenstein, einem Schönburgischen Städtchen nur drey Stunden weit von Chemnitz, ein feuriger geschickter Tonkünstler, Kantor Tag, der itzt einer meiner liebsten Freunde ist; aber auch diese kleine Entfernung war für meine Umstände zu weit, als dafs ich seines Unterrichts hätte geniefsen können. Nur zuweilen besuchte ich ihn, und verliefs ihn nie ohne neue Ermunterung von ihm erhalten zu haben. Das meiste hab' ich in der Folge aus Marburgs Anleitungen und aus C. P. E. Bachs Versuch gelernt.

In meinem zwölften Jahre ward der Hang zur musikalischen Komposition in mir rege. Ich setzte allerley Kleinigkeiten unter erborgten und erdichteten Namen auf, belauschte die Urtheile der Zuhörer, und meine Arbeiten, oder richtiger zu sagen, meine Schmierereyen erhielten Beyfall von Leuten, die der Kunst eben so unkundig und noch unkundiger denn ich waren. Einige Zeit berauschte mich dieser Beyfall, ich tappte immer noch in Finsternifs fort, stumpfte manche Feder, und besudelte manchen schönen Bogen Papier, bis meine Ueberlegung reifer geworden, und ich mich, noch als Chemnitzer Schüler, mit meinen schriftlichen Anfragen über die Komposition an meinen nachher so verehrungswürdigen Freund Hiller in Leipzig wendete.

In meinem 14. Jahre verlohr ich (durch welchen Zufall? weifs ich nicht) meinen geraden Körper. Von der Zeit an ward ich kränklich. Doch hatte auch wohl mein Vater mir den Keim zur Hipochondrie mitgetheilt. Er selbst war in verschiednen Perioden sehr mit dieser Krankheit belastet. Und in meiner Kindheit schon ward ich mit der sogenannten englischen Krankheit behaftet, wovon mich, nach meiner Aeltern Aussage, nichts als die hällische Goldtinktur geheilt haben soll.

In meinem 16. Jahre wollte mich mein Vater seiner Profession, dem Schneiderhandwerke widmen, um meines schwächlichen Körpers willen, und weil es ihm an Mitteln mangelte. Ich sträubte mich dagegen, sagte ihm frey heraus, dafs nichts vermögend sey, mich von den Studien abzuwenden, berief mich auf die göttliche Vorsehung, die schon manchen Armen, mit gleichem Vorsatz unterstützt hätte, erinnerte ihn an lebende Beyspiele, und an den Beystand, den ich schon bisher von Gönnern erhalten hätte. Er beruhigte sich dabey, und ich gieng meinen angetretenen Weg getrost fort. 1767 reiste ich nach Leipzig, und wurde ein Bürger der Akademie unter dem Rektorate des bekannten Doktor Crusius.

Nach meiner Zurückkunft unterrichtete ich wie vorher in Musik und andern Wissenschaften, theils um dadurch selbst noch zu lernen, theils Mittel zu erwerben zur Anschaffung nützlicher und angenehmer Bücher. Unter den letztern waren vorzüglich Gellerts, Rabners und Gefsners Schriften; doch fand ich an den Gefsnerischen den meisten Geschmack.

Zu Ostern 1769, nachdem ich mit gerührtem Herzen von meinen Verwandten Abschied genommen, und mein Vater mit Thränen im Auge mich noch versicherte, er wolle mich nie gänzlichen Mangel leiden lassen, und wenn er auch sein kleines Haus, das er sich durch sauere Arbeiten erworben, wieder verkaufen müsse — bezog ich mit schwacher Gesundheit und noch schwächerm Geldbeutel, die Universität zu Leipzig. Gesammlete 20 Thaler und ein jährliches Stipendium von 30 Gülden vom Magistrat meiner Vaterstadt, waren mein ganzer Reichthum,

mit welchem ich die Kosten meiner Studien und meines Unterhalts bestreiten sollte. Die äufserste Einschränkung von meiner Seite, Unterstützung einiger gutgesinnten Menschen, und die Uneigennützigkeit einiger Professoren kamen mir zu Hülfe. Meine Lehrer waren vornehmlich: Gellert, Seydlitz, Sammet, Breuning, Tobias Richter, und Kleemann. Ewig segnet mein Herz besonders des Erstern Andenken.

Das Studium der Logik, Moralphilosophie und des Natur- und Völkerrechts gewährte meinem Geiste eine angenehme Nahrung. Auch zur bürgerlichen Rechtsgelehrsamkeit spürte ich anfänglich viel Neigung, bis ich zu den Pandekten und der Procefsordnung kam, wo ich aus den unendlichen, durch die unerschöpfliche Bosheit der Menschen veranlafsten Ausnahmen von den Regeln einsehen lernte, was das alte Sprüchwort heifse: Die Gerechtigkeit hat eine wächserne Nase. Hier verlohr ich alle Lust, ein Rechtsgelehrter zu werden. Dies, mein geringes Gedächtnifs, welches zur Rechtsgelahrheit untauglich war, der überwiegende Hang zur Musik, das Gefühl vorzüglicher Fähigkeiten darzu, das Zureden meiner musikalischen und ästhetischen Freunde, Hillers, Engels, und andrer, auch meine Hipochondrie, mit der ich vom Anfange meiner akademischen Studien heftig zu kämpfen gehabt, und die ich nun durch das anmuthige Studium der Tonkunst zum Theil zu verscheuchen hofte, bewog mich, die Themis zu verlassen und mich ganz Euterpen zu widmen. Doch zum Beweis für gewisse Personen, dafs ich meine akademischen Jahre nach ihren Begriffen nicht unnütz verlebt und das vaterstädtische Stipendium nicht unwürdigerweise genossen hätte, absolvirte ich zuvor meine juristischen Studien, disputirte öffentlich über die Frage: Ob ein Vater befugt sey, seinen Sohn zu enterben, weil er sich dem Theater geweihet? und antwortete allerdings mit: Nein! —

(Die Fortsetzung folgt.)

Abhandlung.

Einige Ideen über den Geist der französischen Nationallieder, vom Pfarrer Christmann.

(Fortsetzung.)

Indessen war das Urtheil des Auslands über diese patriotischen Lieder dem französischen Bürger die gleichgültigste Sache von der Welt: denn für ihn hatten sie einen ausschliefsenden und man darf sagen, eben den Werth, welchen einst die Nomi und Prosodien für die alten Griechen hatten; denn sie standen nicht nur mit der neuen Ordnung der Dinge, mit der veränderten Form seiner Staatsverfassung: sondern selbst mit seiner individuellen bürgerlichen Lage und mit allen seinen häuslichen Verhältnissen in genauester Beziehung. Sie waren ihm gleichsam ein eigener Codex und ein Tagebuch der Geschichte seiner Zeit. Sie erhöhten in ihm die Gefühle der Freyheit und seines bürgerlichen Glücks; durch sie wurde er in eine ganz neue Welt bezaubernder Ideen hineingeführt, weil sie ihn veranlafsten, sich den Begriff von Freyheit in dem täuschenden Lichte negativer Bedeutung zu denken: sein Patriotism bekam durch sie eine Haltung, wovon er zuvor, weder Begriff noch Gefühl hatte, und sie waren dem Interesse eines jeden Standes, Alters und Geschlechts vollkommen angemessen.

Hieraus läfst sich auch jene in der Geschichte der Kunst ganz beyspiellose Erscheinung erklären, dafs durch diese patriotischen Lieder gleichsam schon im Momente ihrer Entstehung, jener ungeheure Jargon aller ältern Chansons, oder wie sie sonst Namen haben mochten, beynahe bis auf die letzte Spur ihres Daseyns verdrängt wurde, dafs der Marseiller Hymnus, wodurch sich de Lille, dieser ächte Epaminondas seiner Nation, einen unsterblichen Namen machte, als durch alle seine militärischen Verdienste, in wenigen Dekaden der Lieblingsgesang vieler Millionen Menschen ward, dafs durch die Concurrenz des *Réveil du Peuple* mit demselben der damalige Nationalconvent genöthiget wurde, einen eigenen Beschlufs abzufassen, um

über den Vorzug des Marseillaners zu entscheiden, und dadurch bedenklichen Folgen vorzubeugen, die von den enthusiasmirten Freunden des ersteren schon vorbereitet waren, und dafs in der Folge den patriotischen Liedern sogar der Gregorianische Gesang trotz seines verjährten Ansehens weichen mufste.

> Pour Evangile aïez vos lois,
> Et l'Hymne sacré pour cantiques.
>
> Nos forts sont nos cathédrales,
> Nos cloches sont des Canons,
> Notre eau bénite des balles,
> Notre Oremus des chansons.
>
> Adieu pseaumes, prières vaines,
> Faites place à nos chants guerriers!

Durch solche und ähnliche Stanzen suchte man das Volk auf die revolutionaire Metamorphose eines alten ehrwürdigen kirchlichen Gebrauchs in eine politische Liturgie vorzubereiten.

Freylich liefsen es auch Dichter und Tonkünstler, Gesetzgeber und Schauspieldirektoren an nichts fehlen, um die patriotischen Lieder, insonderheit solche, die auf den Gemeingeist den stärksten Einflufs haben sollten, in möglichst schnellen Umlauf zu bringen. Daher kam es, dafs bey weitem der wenigste Theil derselben neuer Melodien nöthig hatte. Die Composition zu dem Marseiller Liede, zur Carmagnole u. a. d. war das Modell zu hundert andern, die in gleiche metrische Form gegossen waren. Eben so behielt man eine Menge alter Melodien von bekannten und beliebten Volksliedern, Romanzen und kleinen Schauspielgesängen bey, nach welchen die neuern republikanischen gesungen werden konnten. Ihre Einführung wurde auch dadurch sehr erleichtert, dafs man dieselben nicht nur in grofsen Sammlungen, wie z. B. in dem *Ouvrage périodique à l'usage des Fêtes nationales etc.* wovon jeder Jahrgang 54 Liv. kostet, oder in dem *Ouvrage périodique de Chansons et Romances civiques;* sondern auch in einzelnen Abdrücken, wie z. B. in den *feuilles volantes*, wovon man einzelne beliebige Nummern um wenige Sols haben konnte, ins Publikum brachte. Auch die patriotischen Gedichte ohne Musik, erschienen in allen nur erdenklichen Formen, theils einzeln, theils in ganzen Sammlungen, unter welchen diejenigen, die unter dem Titel: *Le petit Chansonnier des Armées de la République* in 16 eine der artigsten und zweckmafsigsten ist.

Was den poetischen Werth dieser patriotischen Lieder betrifft: so scheinen die wenigsten Dichter ernsthaftere Rücksicht darauf genommen zu haben, als de Piis an seiner Stelle des obenerwähnten *Pas redouble* mit so unverstellter und seltener Freymüthigkeit gesagt hat:

> Oui d'encore en encore,
> Si nos refrains sont bons,
> Nous allons voir éclore
> Quatre-vint trois chansons.

Wie war es aber auch anders möglich, da die meisten derselben gleichsam nur Gelegenheitsgedichte sind, und mit Chenier, Coupigny u. a. eine Menge anderer unberufener Dichter und Dichterinnen, sogar auch ein Jean Langlois und Michel Bernard als zwölfjährige Knaben sich auf den fränkischen Parnafs drangen und durch ihre *Couplets patriotiques* ihrer jugentlichen republikanischen Begeistrung Luft machten. Daher auch in den eigentlichen Freyheitsliedern der Franzosen eine gewisse Monotonie im Charakter herrscht, die den Mann von gebildetem Geschmacke anekelt.

Allein die Nationaldichter waren zufrieden, wenn sie nur durch ihre Muse auf öffentliche Meinung wirken konnten, ohne sich darum zu bekümmern, wie solches geschehe. Enthusiasm für die Vertheidigung des Vaterlands, Achtung für die neue Constitution, tiefen, an Verfolgungsgeist grenzenden Hafs gegen Aristokratism und gegen päbstliche Hierarchie, kaltblütige Verachtung des Todes, Indifferentismus gegen gewisse gesellschaftliche Bande häuslicher Verfassung, Nationalhafs gegen die Coalition und so manche andere Art politischer Schwärmerey, selbst die Stimmung des Volks für die eine oder andere Parthie, wie solches bey der bekannten Rivalität zwischen dem Berg und der Gironde

der Fall war, diefs war der grofse Zweck, in welchem sich Dichter und Tonkünstler vereinigten, den sie so bald und so glücklich erreichten, und wozu sie sogar in die jugendliche Brust der Kinder die ersten Keime zu pflanzen suchten: denn auch auf diese wurde eigene Rücksicht genommen. Der Nationalgesang sollte das Medium zur Nationalerziehung werden, daher erhielten sie ihre eigenen patriotischen Lieder und um ihretwillen wurde dem Marseiller Hymnus späterhin noch die siebente Strophe beygefügt. Da sich dieselbe nur bey sehr wenigen gedruckten Ausgaben befindet und jenes Lied auch auf deutschem Boden sehr bekannt ist: so werden mir es vielleicht die Leser Dank wissen, wenn ich sie hier einrücke und sie dadurch in den Stand setze, selbst einen Blick in den Geist dieser Nationallieder zu thun:

Les Enfans.

Nous entrerons dans la carrière,
Quand nos ainés n'y seront plus,
Nous y trouverons leur poussière
Et l'exemple de leurs vertus:
Bien moins jaloux de leur survivre
Que de partager leur cercueil
Nous aurons le sublime orgueil
De les venger, ou de les suivre.
Aux armes etc.

Auch folgende Strophe mag noch zum Beweise dienen. Sie ist aus einem patriotischen Hymnus genommen, der bey einem bürgerlichem Feste in dem Palais von Versailles gesungen wurde:

O spectacle enchanteur! au nom de la patrie
Tout s'anime, tout prend une nouvelle vie.
Le vieillard semble encor par sa vivacité
Revivre pour la liberté;
Et l'enfant, oubliant la foiblesse de l'âge,
S'irrite d'être jeune et chante avec courage:
„Nous ne réconnoissons, en détestant des rois,
„Que l'amour des vertus et l'empire des lois."

So wurde durch die Tradition des Gesangs die öffentliche Meinung geleitet und durch ihn alles dasjenige in sehr kurzer Zeit bewirkt, was außerdem in einem weit längeren Zeitraume und so im allgemeinen nie hätte bewirkt werden können, da vielleicht der gröfste Theil der Nation in Absicht auf intellektuelle Aufklärung noch so weit zurücke war, dafs er zwar singen, aber nicht — lesen konnte.

Man würde übrigens sehr inconsequent urtheilen, wenn man jener Masse von patriotischen Liedern überhaupt den einseitigen Namen Freyheitslieder geben, oder wenn man glauben wollte, dafs alle dieselben mit den bekannten Jacobiner Phrasen tingirt wären. Man findet im Gegentheile sehr viele unter ihnen, die voll Humanität sind, und die sich mit der Convenienz der ganzen gesitteten Welt sehr gut vertragen. *Ariette de Cécile et Julien ou la Siège de Lille*, das im angefügten Notenblatte mit einer deutschen Uebersetzung den Lesern mitgetheilt wird, der Hymnus des Bürgers Person *Aux braves Blessés en defendant la Patrie; Chant d'une Esclave affranchie sur le Berceau de son Fils*, von Coupigny; *l'Intérieur d'un Ménage républicain, Le père de famille rendu à la Liberté*, von Coupigny; *l'Adoption*, von Liégard; *Les plaisirs de l'Hospitalité, Honorons les Vieillards*, von de Piis; *Adieux de Sophie à son ami*, von der Bürgerin Sophie Amas; *Auguste compagne du sage etc.* ein Hymnus an die Vernunft von Chenier, mit Musik von Mehul; *Chanson de la Gamelle, Autel de la patrie*, ein vortrefliches didaktisches Gedicht eines Vaters an Seinen Sohn; *Vaudeville duClub des Sans-Souci*, und viele andere mehr, gehören in jene Klasse. Auch der Dichter Fontaine und der Tonsetzer Bailleux, welche zu gleicher Zeit *socii malorum* waren, und in einem und ebendemselben Kerker ein ungewisses Schicksal erwarteten, lieferten während ihres Prüfungsstandes einen schönen gemeinschaftlichen Beytrag zu denselben, und die Lieder: *Le Détenu à l'Epouse, qui se promène avec son enfant* und *La jeune épouse d'un Détenu* empfehlen sich vorzüglich durch ihren rührenden Charakter.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Bilder und Träume von Herder, mit Melodien von Neefe. 37. S. in klein länglicht Fol. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Unstreitig hätte die Herdersche Muse zur musikalischen Composition in keine bessern Hände gerathen können, als in die Hände eines Neefe, der bey so tiefen Kenntnissen der Harmonie einen so geläuterten Geschmack und ein so richtiges ästhetisches Gefühl besafs, der seinem Dichter mit so seltener Geschicklichkeit in seine feinsten Nuancen zu folgen und jeder Schwierigkeit der Odencomposition durch eine so geschickte Struktur seiner Perioden so glücklich auszuweichen wufste. Rec. thut es wehe, von den Verdiensten dieses Lieblings der Musen in der vergangenen Zeit reden zu müssen: denn leider! war dieses genialische Produkt der Schwanengesang des verdienstvollen N's und gewifs ist es auch ein schönes Monument, das er noch seinem Künstlerruhme gesetzt hat: denn in jeder Rücksicht gehört es unter die klassischen Werke in seiner Art, und wird ungeachtet der Menge von ähnlichen Collisionen keinen so präcären Werth haben, als so viele andere Liedercompositionen, die zwar das Ohr einige Augenblicke ergötzen, aber das Herz ungerührt lassen.

Die angezeigte Sammlung enthält zwanzig Gesänge, unter welchen das kurze Gedicht aus Herders Blumen das Todtenopfer nach seinem fortlaufenden Inhalte ganz in Musik gesetzt und mit einer besondern Begleitung des Klaviers versehen ist, welche der Verfasser auch noch bey dem Liede: An meine Träume und an den Schlaf angebracht hat. Alle übrigen zeichnen sich durch eine ganz einfache Darstellung, aber durch erhabene Simplicität, durch schöne rhytmische Form und fliefsenden Gesang, durch richtige Deklamation und durch ihr starkes Kolorit nicht weniger zu ihrem Vortheile aus, und, nur sehr wenige ausgenommen, wufste der Verfasser ungeachtet des oft sehr beschränkten Raums des Sylbenmaafses eine angenehme, oft überraschende Modulation mit dem Gange der Melodie zu verbinden. Das Todtenopfer hat so viele Schönheiten, dafs es — ohne Uebertreibung sey es gesagt! — eines Glucks würdig wäre. Aufserdem würde es Rec. schwer ankommen, noch über eine besondere Auswahl in dieser Sammlung zu entscheiden, weil auch nicht eines darunter ist, welches man mittelmäfsig nennen könnte. Nur die einzige Stelle in dem Liede: Die Schwestern des Schicksals:

> Sein Gesetz ist ew'ge Wahrheit,
> Seine Güte Götterklarheit

könnte vielleicht dem einen oder andern anstöfsig scheinen. Auch Rec. gieng es Anfangs so; allein bey einer genaueren kritischen Beleuchtung überzeugte er sich, dafs jener Satz absichtlich so behandelt wurde, und dafs derselbe, der einiges Ansehen von Mangel an Gedankenreichthum hat, vorzüglich geschickt war, die angeführte Stelle mit Energie auszudrücken. Mit gröfserem Rechte könnte man es tadeln, dafs der Verf., der sonst so gewissenhaft in seiner Schreibart war, in dem, an sich so vortrefflichen Liede: Das Saitenspiel, bey dem Anfange der dritten und aller folgenden Strophen, wo keine Fragen mehr statt haben, die letzte Note im ersten und dritten Takte in einer Nebenlinie nicht so abgeändert hat, dafs die Fortschreitung von derselben auf die erste Note des zweyten und vierten Taktes fallend worden wäre. Bey alledem aber wünschte Rec., dafs er jedes neue Produkt mit eben der Zuversicht den Freunden der Harmonie empfehlen könnte, als dieses, das noch durch die Herrn Typographen eine Vollendung erhielt, wie es deren werth war.

Zx.

Korrespondenz.

Aus einem Briefe des Herrn Geheimen Raths, Freyherrn van Swieten.

Wien zu Ende Decembers 1798.

. . . Ich bin überhaupt, was Musik betrifft, in jene Zeiten zurückgetreten, wo man es noch

für nöthig hielt, die Kunst, ehe man sie ausübte, ordentlich und gründlich zu lernen. Da finde ich Nahrung für Geist und Herz: und da hole ich Stärkung, wenn irgend ein frischer Beweis von dem Verfalle der Kunst mich niedergeschlagen hat. Meine Tröster sind dann vor allen Händel und die Bache, und mit ihnen auch die wenigen Meister unserer Tage, welche die Bahn jener Muster des Wahren und Grofsen mit festem Fufse wandeln, und das Ziel entweder zu erreichen — versprechen, oder es schon erreicht haben. Dahin wäre ohne Zweifel der uns zu früh entrissene Mozart gelanget; Joseph Haydn aber steht wirklich am Ziele, und durch sein letztes Meisterstück, die Schöpfung, hat er, wie mir scheint, es selbst weiter hinaus geruckt. Von diesem herrlichen Werke, worin er jede Erwartung, die man von seinem geprüften Genie haben konnte, nicht blofs erfüllte, sondern auch übertraf, wünschte ich nun wohl, Ihnen einigen Begriff zu geben, allein da hier alles zusammen hängt, Eines aus dem Andern fliefset, das Vorhergehende auf das Folgende wirkt, und sich daher nichts einzeln ausheben läfst, so würde vorerst eine vollständige Beschreibung des Ganzen nöthig seyn, und diese dann gleichwohl anstatt des schönsten Körpers nur ein trockenes Gerippe darstellen. Alles, was Harmonie aus den reinsten, obschon nicht jedem zugänglichen Quellen geschöpft, was Melodie, aus Empfindung entsprungen, was Rhythmus, der heutiges Tages so sehr vernachlässigte, ja vielen ganz unbekannte Rhythmus, was zweckmäfsige Wahl, und Anwendung der Instrumente, mit einem Worte, was immer die Kunst in jedem ihrer Zweige zu leisten vermag, findet sich hier im höchsten Grade vereinigt, und die Kraft dieser Mittel, geleitet und verstärkt durch die glücklichste Erfindung, die richtigste Anordnung, das lebhafteste Gefühl, und den feinsten Geschmack, die sich überall äufsern, bringt eine Wirkung hervor, die den Kenner, so wie den Nichtkenner gleich trifft, diesen wie jenen ganz einnimmt, hinreifst, und beyde nöthiget, den empfundenen Eindruck des Wahren und Schönen, durch den unwillkührlichen Beyfall des Augenblicks mit Entzückung ausbrechen zu lassen.

So viel von der Musik im Allgemeinen; nun auch ein paar Worte von dem Gedichte, welches Sie meine Schöpfung zu nennen belieben. Der Antheil, den ich an dem ursprünglich englischen Werke habe, ist zwar etwas mehr als blofse Uebersetzung, doch bey weiten nicht so beschaffen, dafs ich es als mein ansehen könnte. Auch ist es nicht von Dryden, wie es in einem aus Wien geschriebenen, und dem 6ten Stücke des deutschen Merkurs vom laufenden Jahre eingerückten Briefe irrig angegeben wird, sondern von einem Ungenannten, der es gröfstentheils aus Milton's verlornem Paradiese zusammen getragen, und für Händel bestimmt hatte. Was den grofsen Mann abhielt, davon Gebrauch zu machen, ist unbekannt; als aber Haydn in London war, wurde es hervorgesucht und demselben mit dem Wunsche, es von ihm in Musik gesetzt zu erhalten, zugestellt. Ihm schien beym ersten Anblicke der Stoff zwar gut gewählt, und zu musikalischen Wirkungen wohl geeignet; doch nahm er den Antrag nicht gleich an, und behielt sich vor, von Wien aus, wohin er zurück zu kehren eben im Begriff stand, und wo er das Gedicht genauer betrachten wollte, seinen Entschlufs zu melden. Hier zeigte er es dann mir, und was er davon geurtheilt hatte, fand ich auch. Indem ich aber zugleich erkannte, dafs der so erhabene Gegenstand Haydn die von mir längst erwünschte Gelegenheit verschaffen würde, den ganzen Umfang seiner tiefen Kenntnisse zu zeigen, und die volle Kraft seines unerschöpflichen Genies zu äufsern; so ermunterte ich ihn, die Hand an das Werk zu legen, und um den ersten Genufs davon unserm Vaterlande zu verschaffen, beschlofs ich, dem englischen Gedichte ein deutsches Gewand umzuhängen. So entstand meine Uebersetzung, bey welcher ich der Hauptanlage des Originals zwar im Ganzen treulich gefolgt, im Einzelnen aber davon so oft abgewichen bin, als musikalischer Gang und Ausdruck, wovon das Ideal meinem

Geiste schon gegenwärtig war, es zu fordern, mir geschienen hat, und durch diese Empfindung geleitet, habe ich einer Seits manches zu verkürzen, oder gar wegzulassen, anderer Seits manches zu erheben, oder in ein helleres Licht zu stellen, und manches mehr in Schatten zurück zu ziehen, für nöthig erachtet. . . .

Kurze Anzeige.

Notturno concertant pour 2 Violons, 2 Altos, Flûte, Oboe, Basson, 2 Cors, Violoncelle et Basse, composée par E. A. Förster. No. I. à Augsbourg chez Gombart et Comp. (Prix 2½ Fl.)

Hr. Förster hat sich durch seine ältern Arbeiten, besonders durch die sehr brav geschriebnen Clavierquartetten, den Ruf eines einsichtsvollen Compositeurs erworben. Da nun dieses sogenannte Notturno, in jeder Hinsicht jenen früher erschienenen Werken an die Seite gesetzt zu werden verdient, so wünschen wir, dafs diese schöne Arbeit eben so allgemein bekannt werden möge. Der Fortsetzung derselben, die der Titel verspricht, sehn wir mit Verlangen entgegen.

Einige sehr beträchtliche Druckfehler müssen wir noch anzeigen. 1ste Violin, 1ster Satz, 2ter Theil, fehlen nach dem 26sten Takt 3 ganze Taktpausen. 1stes Horn, letzter Satz, Zeile 4, mufs statt 93 Takt Pause, 39 stehen, und ebendaselbst Zeile 7 fehlt nach dem 19ten Takte ein ganzer Takt mit den punktierten Viertheilnoten e d.
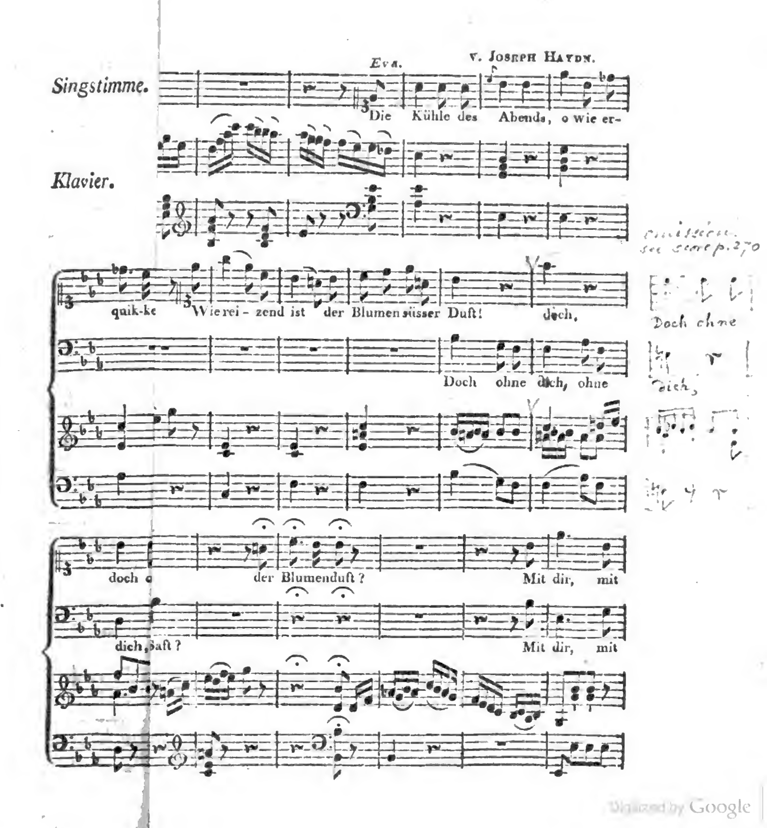
Nachricht.

Als Beylage No. VI. geben wir, aufser dem in der vorstehenden Abhandlung erwähnten französischen Volksliede, ein kleines Duett aus J. Haydns berühmter Schöpfung. Von dem Werke selbst haben wir, nachdem ein verehrter Beschützer und Freund der Künste im vorhergehenden Briefe, auf unser Bitten, darüber gesprochen hat, nichts hinzuzusetzen, als dafs alle von Kennern und Liebhabern uns zugekommenen Urtheile mit diesem übereinstimmen, und dies Werk als Haydns gröfstes, erhabenstes, vollendetstes — das heifst ja wohl: als das gröfste, erhabenste, vollendetste der neuesten Periode der Musik? — aufstellen. Der beyfolgende Gesang kann freylich keine Idee vom Ganzen, nicht einmal einen Vorschmack davon geben — er ist ein einzelnes kleines Blatt aus dem Kranze der Unsterblichkeit, welchen Haydn, der Greis, sich selbst wand: aber er kann den Wunsch derer befriedigen, welche doch wenigstens Etwas davon besitzen wollten; er kann das Andenken an und den Wunsch nach dem Ganzen von neuem auffrischen; er kann endlich von neuem in Anregung bringen, dafs noch immer Deutschland die vollendetsten Werke seiner gröfsten Künstler, den Ausländern überlassen und höchstens mit der Zeit sie von deren Gnade hinnehmen mufs. Um von der Anlage des Ganzen einen Begriff zu geben, lassen wir, als Beylage zu einem folgenden Stück, den deutschen Text des Freyherrn van Swieten abdrucken.

d. Redakt.

(Hierbey die Beylage No. VI. und das Intelligenzblatt No. VII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.



Eva.
v. Joseph Haydn.
Singstimme.
Klavier.
Die Kühle des Abends, o wie er-
quik-ke Wie rei - zend ist der Blumen süsser Duft!
doch,
Doch ohne dich, ohne
Doch ohne
dich,
doch o der Blumenduft?
Mit dir, mit
dich, Saft?
Mit dir, mit

mit dir, mit dir ist Se -

mit dir, mit dir ist Se -

Mit dir, mit dir, mit dir — ist

Mit dir, mit dir, mit dir — ist

f *p*
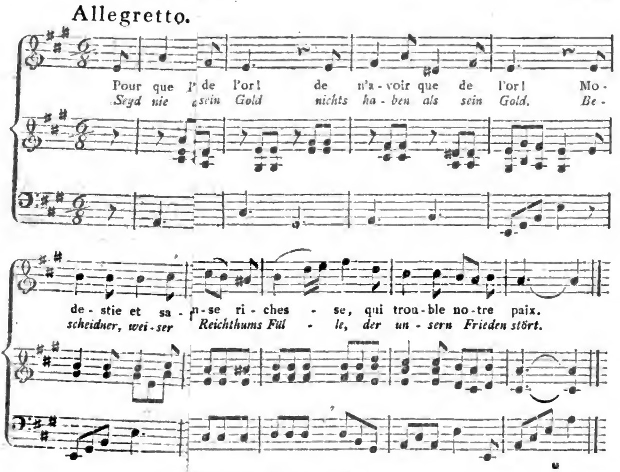
p *p* *p*

— — dir sei es ganz ge - weiht.

— — dir sei es ganz ga - weiht.

f *p*

Allegretto.



Metrische Uebersetzung.

Pou
Qu'il
Ah! q
De n'
Modes
Ont c
{Qu'un
{Qui tr

Fem
Vaut
Qu'un
Qui v
La vie
Pourqu
{T' occ
{Qui d

Es wohnt die wahre Freude
In stillen Hütten gern.
Vom Mann im Purpurkleide
Ist Seelenwonne fern
Der Reiche stirbt im Harme,
Bangt vor der Todesnacht.
In Ruh' entschläft der Arme;
Sein Tagwerk ist vollbracht.

Gönnt, Brüder! seine Sorgen,
Sein Gold dem eiteln Trofs.
„Nie reich, allein geborgen!" —
Welch neidenswerthes Loos!
Dem Vogel auf dem Zweige
Ach! gleichen wir zu sehr.
Vergeſst des Lebens Neige!
Singt immer froh, wie er!

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. №. VII. 1799.

Ankündigung.

Gotters letztes und vorzügliches Meisterstück:

Die Geisterinsel,

nach Shakespeare's Sturm, ist, wie auch schon aus dieser Zeitung bekannt ist, von mehreren Komponisten, und zuletzt auch von Herrn Kapellmeister Zumsteeg in Stuttgard in Musik gesetzt worden.

Es kommt uns nicht zu, weder über diesen Komponisten, welchen schon längst das musikalische Publikum unter seine Lieblinge aufgenommen, noch uber dieses sein neuestes und gröfstes Werk, welches er mit allen Gaben seines reichen Genie's und feinen Gefühls ausgestattet, und vollkommen aus freyer Wahl und Liebe zum Werk gearbeitet hat — zu urtheilen. Nur das wollen wir bemerken, dafs Hrn. Zumstegs Komposition bey der öffentlichen Aufführung in Stuttgard den allgemeinsten und ausgezeichnetesten Beyfall erhielt.

Ein Klavierauszug, welchen Hr. Z. von dieser Oper ausgearbeitet hat, ist bereits unter der Presse, und wird, mit Eleganz und Korrektheit gedruckt, nächstens in unserm Verlage erscheinen. Uebrigens sind wir durch den Geschmack des Publikums und die Vortrefflichkeit der Arbeit gesichert genug, und verlangen weder Pränumeration, noch Subscription. Breitkopf u. Härtel.

An das musikalische Publikum.

Kenner ihrer Kunst werden es fühlen, wie viel insbesondere die Theorie der Tonkunst durch den Tod des verewigten Portmanns verloren hat. Ich mache mir daher ein wahres Vergnügen daraus, ihnen hiermit bekannt zu machen, dafs sein längst versprochenes Werk:

Die neuesten u. wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie u. dem doppelten Contrapunkte, eine Beylage zu jeder musikalischen Theorie.

noch kurz vor seinem Tode die Presse verlassen hat, und in meinem Verlage à 1 Rthl. 8 ggr. oder 2 Fl. zu haben ist.

Vierzehn Tage nach dem Abdrucke dieses Werkes, das er seine Lieblingsarbeit nannte, worüber er zwey Jahrzehende unermüdet nachdachte und verbesserte, verschied er. Aus seinem Nachlafs kaufte ich auch den Vorrath von folgendem früher auf seine Kosten erschienenen Werke:

Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses etc. 4to.

wovon man nun in Zukunft auch à 1 Rthlr. 8 ggr. Exemplare bey mir bekommen kann.

Darmstadt und Giefsen.

Georg Friedrich Heyer.

Diese beiden Werke sind auch bey Breitkopf und Härtel zu haben.

In der Musikalienniederlage zu Nürnberg, hinter dem Tezel, S. No. 577. bey I. I. Winterschmidt, dem Mittlern, (welcher zugleich Besitzer der Verlagshandlungen I. A. Haffners, S. I. B. Langs, A. Lotters, I. W. Winditers, und seit September 1797 von der I. A. G. Kochschen Handlung ist) sind immer die neuesten und auch ältern, theils seltenen Werke, der geschätztesten Komponisten, aus den vorzüglichsten Verlagshandlungen zu haben; bestehend: in Sinfonien, Harmonien, Serenaten, Konzerten, Sext-bis Duetten, Solos, Variationen etc. für die meisten, auch theils bisher ungewöhnlich gewesenen, Blas- und alle Saiteninstrumente, und für die Orgel; Kirchen- und Gesangstücke in verschiedenen Sprachen, worunter viele Opern und einzelne Gesänge daraus befindl. Friedenssinfonien, Kantaten und Lieder; Batallien, Märsche, Menuetten und Tänze jeder Art für das Fortepiano und mehrstimmig, auch theils auf Touren; musikalische Bücher und diese Zeitung; Anweisungen und Tonleitern; romanische Darm- und beste Drathsaiten; f. und ordin. Hoboen- und Fagotrohre; f. Rostrale; linirtes Notenpapier etc. Auf musikalische Instrumente werden daselbst Bestellungen angenommen, und bey beschädigten die Reparaturen besorgt.

Antikritik.

An den Herrn Z.

(Siehe Pag. 103 der musikalischen Zeitung.)

Auf Befehl mufste ich das Gedicht des Hrn. Pr. Schmidt für eine Bafsstimme und ein volles Orchester componiren. Fürs erste wären nun schon die Octaven der Singestimme mit dem Bafs, fürs zweyte die kleinen Noten, welche freilich von zwey Händen nicht gespielt werden können, sehr verzeihlich. Seite 8 hat die Flöte und Seite 10 die Violin Solo. Da das Gedicht zwey Tage nach der Bestellung aufgeführt werden sollte, in der Zwischenzeit aber die Stimmen mufsten ausgeschrieben werden: so hatte ich

nur einige Stunden Zeit zu meiner Arbeit. Was sich da machen läſst, werden Sie leicht einsehen. Sie werden sagen, „wenn man auch noch so geschwind schreibt, und die Grammatik inne hat, so kann man doch die vitia grammaticalia wohl vermeiden?" Allerdings kann man das; allein die Quinten Seite 8. und die Mahlereyen Seite 9 und 10. machten mir Spaſs. Die falsche Declamation ist das Einzige, was ich mir muſs zu Schulden kommen lassen; und ist es wohl möglich, sich in das Gedicht gehörig einzustudieren, wenn man überhaupt zum Ganzen so wenig Zeit hat? — Das Gedicht wurde aufgeführt, und erhielt allgemeinen Beifall. Ich wurde gebeten, einen Klavierauszug davon zu machen, und änderte aus gewissen Ursachen, die zu erklären zu weitschweifig werden dürfte, nicht eine Note ab; schickte ihn an Hummel gratis, und er soll viel abgegangen seyn. Freylich nun, da Sie ihm einen Todesstreich versetzt haben, wird er wohl liegen bleiben. Es ist wirklich spashaft anzusehen, wenn so ein Liebhaber den Klavierauszug mit Vergnügen gespielt hat, dann Ihre Rezension liest, alle die Fehler aufsucht, sie aber nicht begreifen kann, und am Ende doch sagt: „ach was, der mag sagen was er will, es gefällt mir doch" etc. Der Rezensent hat nur eine Stimme, das Publikum aber mehrere, und dieser kleine Auszug hat wirklich, so wie die Reimlein des Hrn. Pr. Schmidt, sein Publikum gefunden. Glauben Sie aber ja nicht, als wollte ich mich entschuldigen, nein! Sie haben ganz recht, und Ihre Recension hat mir viel Spaſs gemacht. Das Aergerlichste bey der ganzen Sache war mir die Anzeige in der Hamburger Zeitung. Ich nahm es gleich für das, was es seyn sollte — Spott eines Kenners, welcher das Vergnügen haben wollte, die musikalische Zeitung darauf aufmerksam zu machen. Uebrigens versichere ich Sie, daſs ich Sie nächstens anders von mir werde denken lehren; und wenn Sie mir denn gründlich etwas tadeln, so werde ich es so annehmen, wie es ein angehender Componist von einem so gründlichen und gelehrten Musikus, als Sie sind, annehmen muſs; mit Dank. — Nun erlauben Sie mir eine Frage, welche Sie mir gewiſs befriedigend beantworten werden. Wie geht es zu, daſs es der Mode so gelungen ist, sich als unumschränkte Beherrscherin in die Tonkunst einzuschleichen und daſs der gröſste Theil der ersten Tonkünstler dieser Mode opfert? — Warum verlegen die Musikhandlungen nur meist solche Piecen, die ins Gehör fallen, und leicht und flüchtig geschrieben sind? — Warum bezahlen sie so schlecht, daſs einem der Muth vergeht, etwas Classisches zu schreiben, weil sie es höchstens nur gratis annehmen würden, dabey aber doch noch versichern, daſs die Arbeit liegen bliebe, indem Sie nur allein, nicht die Autoren, das Publikum kennten? — Wenn nun dergleichen Sachen abgehen, und ein junger Componist, der um etwas bekannt zu werden, mit dem Strome fortschwimmen muſs, für wenig Honorar Arbeiten macht, worüber er selbst bey Durchspielung erröthen muſs, sieht, daſs diese Arbeiten ihr Publikum finden: ist es ihm denn nicht in etwas verzeihlich, daſs er sich an keine Regeln bindet, und schreibt, was da wohlklingt? — Wäre doch diese Zeitung durch das Bemühen gründlicher Männer, welche die alte Kunst hoch schätzen, im Stande, den verdorbenen Geschmack zu reinigen, und die gesunkene Kunst wieder emporzubringen! — Gern würde jeder ehrliebende Künstler sich dann bemühen, gründliche Arbeiten zu liefern, und ich — schriebe gewiſs keinen Pächter Steffen wieder.

Ebers.

* * *

Antwort. Nur wenig Worte! Ueber die Bemerkungen des Herrn E. läſst sich — weiter nichts bemerken. Die Frage, über das Einschleichen der Mode in die Tonkunst u. s. w. werde ich Herrn E. beantworten, so bald er mir beweist, daſs diese Frage unser Objectum litis angehet, woran ich bis jetzt zweifle — denn noch ist es, meines Wissens, nicht Mode, z. B. Quinten, absichtlich „sich zum Spaſs" zu schreiben. Die Frage über die Musikhandlungen geht mich nichts an: ich bin kein Musikhändler. Die dritte Frage kann ich nicht beantworten, weil ich keine Arbeit eines Komponisten kenne, der sich „an keine Regel bindet, und doch schreibt, was da wohlklingt." — Uebrigens freuet es mich, daſs mich Herr E. „nächstens anders von sich denken lehren" will; der gewünschte „gründliche Tadel" soll ihm werden.

Z. . .

Anzeige.

Auf die von Hrn. L. D. Belling in Berlin herauszugebende, und in mehreren öffentlichen Blättern angekündigte Ballade

Bertha und Hildemar

welche gegen 11 Bogen stark seyn wird, nimmt auch endesgenannte Handlung Pränumeration von 16 ggr. Sächsisch an, und ist eine ausführlichere Anzeige davon bey ihr zu haben.

Die Namen der Pränumeranten werden dem Werke vorgedruckt.

Breitkopf und Härtel.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten *Januar* N°. 17. 1799.

Biographie.

Christian Gottlob Neefens Lebenslauf von ihm selbst beschrieben.

(Fortsetzung.)

Die Hypochondrie hat mir viele Leiden gemacht. Zwischen 1770 und 1771 war mein Körper durch sie so entkräftet, dafs ich kaum von einem Hause zum andern schreiten konnte; mein Geist war so darnieder gebeugt, und so mit kranken Einbildungen erfüllt, dafs ich nur höchstselten arbeiten konnte, dafs ich oft die Jahrzahl vergafs, dafs ich beym hellsten blauesten Himmel regnen sahe, dafs ich bald diese, bald jene Todesart fürchtete. Oft peinigten mich Gedanken des Selbstmords, die schrecklichste Angst trieb mich umher, jeder kleine Sandhügel ward mir zum unübersehbaren Gebirge. Vernünftige Aerzte, Diät und mäfsige Zerstreuungen verscheuchten endlich dieses Ungeheuer. Doch habe ich dieser Krankheit auch vieles zu verdanken.

1) Leitete sie mich wieder näher zur Religion. Der Hypochondrist bildet sich immer einen nahen Tod ein. Ich trachtete also nach bessern und gründlichern Einsichten in der Religion; ich suchte Gefühl für sie in meinem Herzen zu erwecken, um mit Freudigkeit und Hofnung sterben zu können. Es gelang mir, vornehmlich durch die Schriften von Bonnet, Moses Mendelsohn, Spalding, Jerusalem und Nösselt. Die Religion wurde mir verehrungswürdig, und ich spürte die herrlichen Früchte derselben im Herzen und Leben.

2) Hielt sie mich von den gewöhnlichen Ausschweifungen der Jünglinge auf Universitäten ab. Man beredete mich einsmals, nach einem Dorfe ohnweit Leipzig mitzutraben, wo damals noch ein Tempel der Unzucht geduldet ward. Was ich in demselben nur an unzüchtigen Mienen und Kleidungen sahe, trieb mich bald wieder fort, und prägte mir einen unausrottlichen Abscheu gegen alle solche Häuser, gegen ihre viehischen Bewohner, und überhaupt gegen Unkeuschheit ein. Aber ein reines Gefühl für das schöne Geschlecht hegte ich immer in meinem Busen.

3) Ward ich durch sie in den Stand gesetzt, meinem Vater, der einen so harten Anfall von ihr bekam, dafs er in melancholische Verzweiflung fiel, Trost zuzusprechen und Rath zu ertheilen. Er hatte keinen Begriff von dieser Krankheit, und leitete darum seine Leiden aus der unrechten Quelle her. Ich lehrte ihn aus eigner Erfahrung die wahre Beschaffenheit seines Zustands kennen, zeigte ihm, dafs die Ursachen seiner Qualen im Körper und nicht in der Seele zu suchen seyen, dafs niemand weniger, als der arme Teufel Antheil dran habe; und nun widerrieth ich ihm den geistlichen und empfahl ihm den leiblichen Arzt. Ich schlug ihm die Mittel vor, deren ich mich bedient. Er hatte Zutrauen zu mir, gab meinen Rathschlägen Gehör, nahm einen geschickten Arzt an, gebrauchte die vorgeschriebenen Arzneymittel, und so genafs er am Leibe und folglich auch wieder am Gemüthe.

4) Veranlafste sie eine genauere Freundschaft zwischen Hillern und mir. Er hatte selbst viel von ihr gelitten. Und gleiche Schicksale bringen die Menschen gemeiniglich näher zusammen.

Ich bin nun wieder auf Hillern gekommen, und ich habe Pflicht mich jetzt länger bey ihm zu verweilen. Welcher Musikfreund kennt und liebt nicht diesen einsichts-geschmack-und empfindungsvollen Komponisten, diesen musikalischen Gellert! und welch unbefangener Tonkünstler schätzt ihn nicht! So eine Thätigkeit für seine Kunst mit Hintanzetzung seiner ökonomischen Vortheile, so einen glühenden Eifer, jedes junge Talent zu unterstützen, entwickeln zu helfen, und dessen Glück zu befördern, habe ich nie wieder gefunden.

Dieser Mann nun ist es, der vorzüglichen Anspruch auf meine Dankbarkeit zu machen hat. Er ist die Quelle, woraus ich meine bessern musikalischen Kenntnisse geschöpft. Zwar kann ich nicht sagen, dafs ich so eigentlich Schule bey ihm gemacht habe. Aber seine Gespräche über musikalische Dinge, seine Erinnerungen über meine Arbeiten, seine Bereitwilligkeit, mir die besten Muster in die Hände zu geben, und mich auf ihre vorzüglichsten Schönheiten aufmerksam zu machen, dieselben zu entwickeln, das Vorschlagen solcher Bücher, worinnen die Kunst auf psychologische Gründe gebaut war, z. B. Homes Grundsätze der Kritik, Sulzers Theorie u. a. m. — nützten mir mehr, als ein förmlicher Unterricht. So oft ich zu ihm kam, empfieng er mich mit freundlichen Augen. Dies benahm mir die Furcht, ihm mit der Vielheit meiner Befragungen und Besuche überlästig zu werden. Eine ziemlich lange Zeit war ich um ein geringes Geld sein Kostgänger. (Damals gieng auch der itzige königlich-preufsische Kapellmeister Reichardt fleifsig bey ihm aus und ein, und berathschlagte sich mit ihm über musikalische Gegenstände.) Dadurch bekam ich Gelegenheit, mit vielen andern wackern Tonküntlern, inn- und ausländischen, bekannt zu werden. Er verschafte mir auch Bekanntschaft mit andern Gelehrten, schönen Geistern und Künstlern. Die Gesellschaft eines Weifse, Garve, Engel, Oeser, Bause etc. — ihre Werke, ihre unpartheiische Empfehlung andrer Produkte, ihre Unterredungen und Urtheile, klärten meinen Verstand immer mehr und mehr auf, bildeten meinen Geschmack und meine Empfindung.

Solches Umgangs mit solchen Personen suchte ich mich nun täglich würdiger zu machen. Ich glaubte, jede unedle Empfindung, jeden unanständigen Gedanken könnten sie deutlich an meiner Stirne lesen. Und so ward ich immer mehr im Guten durch Beyspiele und eigenes Bestreben befestigt.

Hiller sorgte auch für die Verbesserung meiner Glücksumstände. Er empfahl mich als Musikinstruktor in verschiedenen angesehenen Häusern, nahm mich zum Mitarbeiter an seiner Operette: der Dorfbarbier, und an seinen wöchentlichen musikalischen Nachrichten und Anmerkungen an, wodurch er mich öffentlich in die musikalische Welt einführte. Er beförderte einige meiner nachherigen Arbeiten zum Druck, und vermehrte solchergestalt meine Einkünfte. Einige Gesänge zum Dorfbarbier, verschiedene kleine Stücke in seinen wöchentlichen N. u. A. Drei Operetten: Die Apotheke, Amors Guckkasten und die Einsprüche, die an C. P. E. Bach dedicirten Klaviersonaten sind ganz unter seiner Aufsicht komponirt und herausgegeben worden. Meine übrigen gedruckten Arbeiten sind folgende:

a) Sechs Klaviersonaten, dem verstorbenen Königl. Preufs. Kammerkomponisten, Herrn Agrikola zugeeignet.
b) Freimäurerlieder, unter dem Namen Fenee.
c) Lieder mit Klaviermelodien.
d) Heinrich und Lyda, eine Operette.
e) Zwölf Klopstokische Oden.
f) Sechs Serenaten zum Singen am Klavier.
g) Sechs Klaviersonaten mit willkührlicher Begleitung einer Violine.
h) Vademecum für Liebhaber des Gesangs und Klaviers.
i) Sophonisbe, ein Monodram von Meifsner, der Durchlauchtigen Erbprinzessin von Hessen-Darmstadt zugeeignet.
k) Ein Klavierkonzert mit vollständiger Orchesterbegleitung, dem Churfürst von Sachsen dedicirt. Letzteres ist bey Götz in Mann-

heim gestochen; alle andere Arbeiten sind bey **Breitkopf** in Leipzig gedruckt worden.

l) Beyträge in verschiedene Journale.

Manuscripte sind:

1) Eine Partitur der Oper: Zemire und Azor, nach des Hrn. v. **Thümels** freyer Uebersetzung.
2) Eine Partitur der Oper: **Adelheid** von Veltheim.
3) Eine Partitur vom lateinischen Vaterunser.
4) Sechs Klaviersonaten mit obligater Violinbegleitung.
5) Einige Parthien für ein vollständiges Orchester.
6) Eine Partitur von zwischen den Aufzügen der Schauspiele zu spielenden Stücken.
7) Verschiedene Lieder.
8) Kleinere Theater- und andere unvollendete Arbeiten.

(Der Beschluſs folgt.)

Abhandlung.

Einige Ideen über den Geist der französischen Nationallieder, vom Pfarrer Christmann.

(Fortsetzung.)

Da ich nun einmal die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Verschiedenheit des Inhalts der französischen Nationallieder hingeleitet habe: so sey es mir erlaubt, diesen Faden noch weiter zu verfolgen und der verschiedenen Gattungen derselben Erwähnung zu thun. Man kann sie füglich unter drey Rubriken bringen. Zu der ersten rechne ich die Hymnen an Freyheit und an die Vernunft; zur zweyten gehören die Marsch- und Kriegslieder und zur dritten die patriotischen Gesänge vermischten Inhalts.

Wenn man sie im allgemeinen betrachtet: so kömmt man beynahe in Versuchung zu glauben, daſs die französische Nation die alten Crétenser und Spartaner geflissentlich nachahmen wollte, welche den Gesang als ein Mittel brauchten, Religion, Moral und Politik durch ihn auszubreiten. Ja die Franzosen giengen noch weiter: denn sie bedienten sich ihrer Nationalgesänge selbst dazu, um das Volk einen Blick in die Plane der Zukunft thun zu lassen und auf künftige Ereignisse es vorzubereiten. Unter mehrern Beyspielen, die uns die Geschichte davon geliefert hat, will ich indessen nur das einzige als Beweis anführen.

Wer dem Gange des politischen Systems in Frankreich in den ersten Krisen der Revolution auch nur mit einem flüchtigen Auge beobachtete, wird es gerne zugestehen, daſs die durch es bewirkte Revolutionen im Innern von Italien, insbesondere aber der Krieg mit dem Oberhaupte der katholischen Kirche und die Folgen, welche die Ungleichheit der streitenden Parteien schon im voraus als infallible Thatsache vermuthen lieſsen, nehmlich der gänzliche Umsturz der päbstlichen Hierarchie und die Umschaffung derselben in einen Freystaat, nicht Sache und Folge erst entstandener zufälliger Ereignisse war; sondern vielmehr in den prämeditirten Plan seines Revolutionssystems gehörte.

> Dieu puissant! — — —
> Fais, dans les deux Hemisphères,
> Que tes appuis triomphans
> Forment un peuple des frères
> Puisqu' ils sont tous tes enfans.

Dies war ohnehin politisches Hauptdogma der französischen Nation und noch lange vorher, ehe Frankreich dem Papste den Krieg angekündigt hatte, ehe noch die dreyfarbige Fahne unter den Augen der dreyfachen Krone wehte, wurde das Lied: *„Qui devint l'ardeur intrepide"* nach **Gossec's** Composition aus tausend Kehlen gesungen, das unter andern auch folgende Strophe enthielt:

> Citoyens, que de Rome esclave
> Les fers soyent brisés par nos mains,
> Aux lieux où siége le Conclave
> Ressuscitons les vieux Romains;
> Et dans cette terre classique,
> Déserte aujourd'hui des vertus,
> Réveillons la cendre héroïque,
> Et des Gracques et des Brutus.

Sonst umfaſsten die Dichter jeden Gegenstand, wie ihnen solchen die Tagsgeschichte selbst anbot, daher auch viele unter ihren Liedern eine ganz precaire Existenz hatten und nur so lange vom Volke gesungen wurden, als der Gegenstand selbst noch Reiz der Neuheit hatte, oder durch andere dichterische Produkte von einem neuen anziehenden Interesse verdrängt wurden. Zu dieser Gattung gehören die speciellen historischen Lieder z. B. *Les saints convertis en Monnoie* von Déduit, *Couplets de la fete de la Réunion* von Perrin, *Reddition de la ville de Lion*, *Le Divorce*, *Le jeu de l'Emigrette*, *Les châteaux en Espagne des ci-devant*, *L'inutilité des Prêtres* von de Piis, *Le Vous et le Toi*, *Couplets sur le Calendrier républicain* von Ducroisi, Lambert u. a. *Le salpetre républicain* von Solié, *Hymne des Versaillois sur le vente de meubles du palais national*, *Chanson à la fete du brûlement des titres féodaux* u. d. m. Ferner gehören hieher die patriotischen Lieder, die auf die einzelnen Siege der republikanischen Armeen verfertiget wurden und die Apotheosen, womit man insonderheit zur Zeit des alten Wohlfahrtsausschusses so freygebig war, daſs man durch sie nicht nur den Manen eines Rousseau und Voltaire huldigte, nicht nur das Andenken eines Lazouski, Pelletier, Marat, Labretêche, Challier, Bordier u. a. zu verewigen suchte; sondern selbst der Asche eines Jourdain, jener Tigerseele von Avignon, ward zu Rouen noch auf diese Art Weyhrauch gestreut. Unter diesen zeichnet sich insonderheit die *Apotheose de Marat et Pelletier*, die von Giroust in Musik gesetzt wurde, vor andern aus. Sie wurde mit theatralischen Pomp, zwar in einem einfachen aber erhabenen Style öffentlich aufgeführt und ist ein Beweis, daſs Marat von seinen Mitbürgern eben so verehrt wurde, als einst Trasybul, Harmodius und Aristogiton von seinen Landsleuten, den Griechen. Auch fehlte es den Franzosen nicht an Panathenäen, worin sie die Thaten ihrer Helden und der Befreyer ihres Vaterlandes mit so vielem Ruhme besangen, und wer weiſs nicht, daſs Philopömen-Buonaparte nicht nur unter seiner eigenen Nation; sondern auch an den Ufern der Tiber, ja zuletzt noch unter den Kophten seinen Pylades gefunden?

Einen groſsen Theil der französischen Nationalgesänge machen ihre Marschlieder aus. Schon jener in der Geschichte so bekannte Marschal von Sachsen hat in seinen *Rêveries* die richtige Bemerkung gemacht, daſs die Wirkung der Trommel bey einer Armee sich keineswegs nur auf ein bloſses unnützes Geräusch einschränke; sondern daſs der gemeine Soldat auf dem Marsche nach der Bewegung derselben beynahe unwillkührlich seine Schritte entweder beschleunige oder verzögere, und, seszt er hinzu, auch die Märsche für die militärische Instrumentalmusik sollten einen verschiedenen Charakter haben, um nach Beschaffenheit von ihnen Gebrauch machen zu können.

Ich will es nun nicht entscheiden, ob die Franzosen der itzigen Generation durch ältere Erfahrungen oder durch eigene Abstraktionen auf gleiche Resultate geleitet wurden, genug ihre Marschlieder haben beynahe durchgehends gleichen zweckmäſsigen Charakter, und sowohl diese, als auch ihr bey allen Regimentern eingeführte *Pas de Charge*, wie er von dem simpeln Kalbfelle ertönt, und dessen furchtbares Geräusch mich so oft im süſsen Morgenschlummer störte, gehören zu derjenigen Gattung, welche die Franzosen auf eine so passende Art *Pas redoublé* nennen. Der einzige Pyrenäen-Marsch zeichnet sich unter den mir bekannten durch einen ganz entgegengesetzten Charakter aus. Dessen ungeachtet aber hat man es mit Unrecht an demselben getadelt, daſs der Schluſschor einen viel zu sanften Charakter habe, und für die rauhen Kehlen eines Dragonerregiments keineswegs geeignet wäre. Nach meinem unmaſsgeblichen Urtheile aber liegt die gröſste ästhetische Wahrheit in demselben und der ganze Chor, „*Sterben für sein Vaterland ist das schönste, beneidenswertheste Loos*“ ist gewiſs unnachahmlich schön, rührend und nicht unzweckmäſsig.

Eigentliche Schlachtlieder hatten die Franzosen bisher nur wenige: aber in diesen wenigen herrscht der Donnersturm der Dithyrambe in

einem so hohen Grade, dafs wenn solche, wie kaum zu zweifeln ist, unter den Armeen vor einem Angriffe gesungen wurden, sie auch den Muthlosesten in eine kriegerische Begeisterung nothwendig versetzen mufsten. Ich wenigstens habe in meinem Leben keinen Gesang von der Art gehört, der an wildem Feuer dem *Pas de Charge républicain*, oder *Air de Combat* gleich käme, der bey **Boyer** in Paris herauskam, nur einstrophig ist und sich mit den Worten anfängt:

> Citoyens Soldats,
> Notre ennemi nous ménace;
> Marchons etc.

Dafs man alle die bisher benannten Gattungen der französischen patriotischen Lieder keinem willkührlichen Gebrauche Preis gegeben, dafs sie noch etwas mehr als blofse zeitverkürzende Unterhaltung für das Volk seyn sollten, diefs beweifst der Gebrauch, den man von denselben seit ihrer Entstehung gemacht hat. Sie waren im eigentlichen Verstande Nationalprodukte von ganz eigener Art, Kinder der Freyheit, welche sie gleichsam aus dem Thau ihrer Morgenröthe gezeugt hat, daher auch die Nation selbst, besonders aber der repräsentirende Theil derselben sich für sie auf eine Art interessirte, die ihm nicht nur bey seiner Mitwelt; sondern selbst auch noch bey den nachfolgenden Generationen zu so gröfserm Ruhme gereichen wird, je näher diese Nation auch hierin den alten Griechen kam, die ihre Hyporchemata mit ihren Nationalfesten auf eine so zweckmäfsige Art in Verbindung setzten. Schon die Römer giengen von dieser Gewohnheit ab, und die Verherrlichung ihrer öffentlichen Feste wurde blos ihren Tibicinisten übertragen. So kam diese ehrwürdige Gewohnheit durch alle nachfolgende Jahrhunderte hindurch beynahe in gänzliche Vergessenheit, bis die französische Nation sich die Palme der Freyheit errang, und ihren Nationalgesang zu einem wesentlichen Theile derjenigen Feste machte, wodurch sie derselben huldigten und man weifs, dafs von der Errichtung des ersten Freyheitsbaums bis auf die Feyer am ersten Vendémiaire des laufenden republikanischen Jahrs, an welchem Buonaparte die Namen der tapfern Krieger, die auf dem Schlachtfelde bey Alexandria blieben, in die Säule des Pompejus eingraben liefs, kein Nationalfest weder in noch aufser Frankreich gefeyert wurde, an welchem nicht die Freyheitshymnen bis an die Wolken ertönten. Noch mehr, ein neuerer Vorfall in Paris überzeugt uns, dafs man ihnen sogar in den Versammlungssälen der französischen Regierung den Zutritt gestatte: denn als das Directorium am 6. Dec. des vorigen Jahrs die Erneuerung des Kriegs gegen Neapel und Sardinien beschlofs, und diese Akte zur Genehmigung dem Rathe der Jüngern vorgelegt wurde: so erfolgte diese unter dem lauten Jubelgeschrey: *Vive la République!* und das Musikantencorps, das, wie die öffentlichen Nachrichten sagten, **vom Anfange der Sitzung an hatte da bleiben müssen, führte den Marseiller Marsch und andere Kriegslieder auf.** Welchen Werth nun die patriotische Muse durch solche Umstände bey der gesammten Nation erhalten mufste, wie beförderlich eine so praktische Anwendung derselben der Publicität des Nationalgesanges wurde, und wie sehr das Interesse für ihn gewinnen mufste, hierüber lasse man nur sein eigenes Gefühl entscheiden.

Man darf sich daher auch nicht wundern, wenn die Wirkungen dieser Nationallieder einzig in ihrer Art waren. Sie haben zwar keine Aehnlichkeit mit jenen abentheuerlichen Wundergeschichten des Samischen Weltweisen oder eines Thaletas aus Kreta. Auch hat man von ihnen kein Beyspiel, dafs sie bey irgend einer französischen Klytemnestra als Verwahrungsmittel gegen Verletzung der ehlichen Treue gedient hätten. Hingegen hatten sie auf den Gemeingeist und auf öffentliche Meynung den bedeutendsten Einflufs und trugen zwar nicht ganz ohne den Zusammenflufs anderer Umstände, aber doch gröfstentheils zur Stimmung des Volks, wie die grofse Angelegenheit des Staats solche erforderte, weit mehr bey, als alle ihre Demosthenischen Reden und als alle Demonstrationen in den Schriften ihrer Philosophen und Statistiker. Die Nationallieder dienten eigentlich zum Unterrichte

für das Volk und ohne sie würde jener allgemeine feurige Enthusiasm für die Sache der Republik nie angefacht worden seyn, der so viele tausend Köpfe schwindlicht machte und endlich in wahren Fanatism übergieng.

So wie aber dieser, in welcher Gestalt er sich auch je zeigte, und ob er sich hinter das Symbol der Religion oder hinter eine dreyfarbige Kokarde verstecken mochte, überall bemerkbare Spuren seines Daseyns zurückliefs: so äufserte sich auch jener durch den Geist der Nationallieder exaltirte Patriotism in ungewöhnlichen Folgen und Wirkungen.

Wenn es Thatsache ist, dafs durch dieselben einerseits der französische Nationalcharakter eine gröfsere Selbstständigkeit und eine ausgebreitetere Energie erhielt, und durch sie die überspanntesten Ideen eigener Nationalgröfse geweckt werden mufsten: so war es ganz natürliche Folge, dafs auf der andern Seite die offentliche Meynung über auswärtige Staaten und alle ihre einzelnen Glieder in eben dem verhältnifsmäfsigen Grade herabsinken mufste, als das Bewufsseyn jener stieg und zunahm. Und so dürfte sich jenes Problem von selbst lösen, woher es kam, dafs man da, wo man die Franzosen in der Nähe kennen lernte, so laute Klagen über Mangel an Achtung gegen Natur- und Völkerrecht führte und woher jene verächtliche Meynung, jener boshafte Druck, jene empörende kaltblütige Plünderungssucht und andere erniedrigende Begegnungen entstanden, die vom Anfange der Revolution an im Gefolge der fränkischen Heereszüge waren. Gewifs hatten sie ihren Grund hauptsächlich darin, weil dem französischen Bürger in seinen patriotischen Liedern, die in allen Winkeln seines Vaterlands ertönten, und mit welchen man Kinder in Schlaf sang, alle Bürger des Auslandes nie anders, als verächtliche Sklaven und ihre Fürsten als Tirannen und Despoten, als gekrönte Tiger und Andropophagen geschildert wurden. Gerade wie auch einst die alten Römer aus einem ähnlichen stolzen Vorurtheile von sich selbst andere Nationen neben sich für Barbaren hielten.

Wenn nun aber einmal in dem Ideenkreise einer ganzen Nation solche Vorstellungen liegen und diese durch Dichtkunst und Musik täglich genährt, täglich mehr popularisirt und in ihrem Einflufse erhalten werden; so wird man, wenn man über die Wirkungen derselben urtheilen will, nicht mehr nöthig haben, in die dunkeln Zeiten der Griechen zurück zu gehen, und man wird in der Geschichte seines Zeitalters historische Data genug finden, dafs die Zauberkraft des patriotischen Lieds an einem Volksfeste Tausende zu Thränen bewegen kann, dafs man keines Terpanders und Herodors, keines Timotheus und Antigenides mehr nöthig habe, um den Muth des Kriegers anzufeuern, dafs die vaterländische Muse den Söhnen der Freyheit auch dann noch lächle, wenn sie herausgerissen aus dem Schoose ihres geliebten Vaterlands traurige Tage in schmachvoller Gefangenschaft verleben müssen, dafs der verstümmelte Krieger bey dem Gesange seiner Cameraden:

> Vous qui versés avec courage
> Votre sang pour la Liberté!
> De nos coeurs recevés l'hommage
> Au sein de la fraternité.

die Schmerzen des Dolchschnitts seines Wundarztes vergessen, dafs ein *Mourir pour sa patrie* ihn selbst gegen alle Schrecknisse eines nahen Todes waffnen und die Hoffnung eines gewissen Siegs seine männliche Brust schon im voraus beleben mufste, wenn er unter der rauschenden Begleitung kriegerischer Instrumente vor den Feind treten und im tausendstimmigen Chore singen konnte:

> C'est à tort qu'on plaisante
> Le Français réjouit;
> Le Français, quand il chante,
> Fait danser l'Ennemi.

Wenn mir das Glück noch zu Theil werden sollte, mit der gegenwärtigen Geschichte der Kunst in Frankreich durch nähere litterarische Verbindungen bekannter zu werden: so werde ich bey der künftigen Beurtheilung französischer Produkte, welche die verdienstvollen Herren Verleger dieser Blätter mir zu übertragen die Güte hatten, auch noch in Zukunft auf diesen

wichtigen Gegenstand besondere Rücksicht nehmen, und nicht nur manches ergänzen, was itzt aus Mangel an mehreren Hülfsmitteln nicht geschehen konnte; sondern vielleicht auch noch in einer eigenen Abhandlung zeigen, was die Kunst überhaupt durch die Revolution gewonnen oder verloren habe.

KORRESPONDENZ.

Aus den Briefen eines Reisenden.

Berlin den 10. Januar 1799.

. . . Werden Sie nur nicht ungeduldig, dafs Sie immer noch nichts vom hiesigen Carneval erfahren, ich kann ihn doch nicht wohl eher beschreiben, als bis er auch wirklich angegangen ist. Eine kleine Unpäfslichkeit des Konigs und der Königin haben verursacht, dafs der Carneval aufgeschoben worden und die Opern erst künftige Woche gegeben werden. Soviel also nur vorläufig im Allgemeinen: es wird nichts Neues diesen Winter aufs Operntheater kommen. Der König hat aus weiser Oekonomie anbefohlen, dafs nur solche Opern veranstaltet werden sollten, zu denen es keiner Ausgaben für Decorationen und Kleider bedürfe. Da blieb freilich nichts anders übrig als die Opern zu wiederholen, die in den letzten Jahren der vorigen Regierung gegeben wurden. Von ältern Opern hebt man hier die Decorationen und Kleider nicht auf, sondern wendet sie so viel als möglich wieder zu neuen Opern an. So soll sichs schon im Sommer in der Huldigungszeit ergeben haben, dafs Reichardts *Brenno* nicht aufgeführt werden konnte, weil die Decorationen und Kleider davon nicht mehr vorhanden waren. Der König, der sich eben nicht viel aus der Musik und noch weniger aus der italienischen Oper macht, soll diese martialische Oper doch vorzüglich lieben; auch im Publikum ist sie sehr beliebt und man hört die Ouvertüre, die Märsche und einzelnen Singestücke, besonders Fischers Arien aus dieser Oper bey allen Gelegenheiten *).

Auf jenen Befehl des Königs wurden dann zuerst die beyden Opern vom letzten Carneval des verstorbenen Königs von 1797 gewählt. *Armida* von Righini und *Semiramide* von Himmel. Da dieser aber nachher vom Könige die Erlaubnis erhielt, den Winter über in Petersburg zu bleiben, so nahm man die zunächst vorhergegebene *Atalante* von Righini, von der die Decorationen und Kleider auch noch vollständig da waren, zur zweyten Oper. Diese, die nun eigentlich zuerst gegeben wird, ist keine ganze Oper, sondern was die Italiener Cantata nennen. Sie wurde zur Vermählung der hiesigen Prinzessin Auguste mit dem Erbprinzen von Hessen-Cassel gemacht, und der Dichter soll damals geglaubt haben, dem Casselschen Hofe mit Anbringung des Weifsensteins und einer Wildensaujagd ein Compliment zu machen. Die Musik von Righini soll sehr angenehm seyn, aber durch elende Balletmusik, die der Balletmeister durchaus hineingeflickt hat, sehr entstellt werden. Man hatte durch eine übergrofse Menge von Balletten das Stück, das nur aus Einem Akt besteht, zu der Länge einer grofsen Oper schon so mächtig auszudehnen gesucht, dafs bereits ein Königl. Befehl zu Abkürzung der Ballette ergangen seyn soll, damit das Schauspiel nicht über dritthalb Stunden daure.

Da ich die Oper hier noch nicht gesehen habe, so möcht' ich nicht vorher eine unvollständige Probe davon mit anhören, ohnerachtet man hier eben nicht schwierig mit dem Einlafs zu den Proben ist. Die Generalprobe versäume ich indessen gewifs nicht, und für die erste Vorstellung liegt mein Logenbillet auch schon vor mir. Die Oper wird ganz auf königliche Kosten und völlig frey gegeben. Die verschiedenen Höfe und alle Departemente haben ihre angewiesenen Logen: mehrere Logen werden für Fremde aufbewahrt, und diese lassen sich von dem Direc-

*) Der erste Akt der vollständigen sauhergestochenen Partitur dieser Oper ist eben herausgekommen und in der Verlagshandlung dieses Blatts für einen Friedrichd'or zu haben. Die beyden folgenden Akte werden den Besitzern des ersten Akts gegen Erlegung des zweyten Friedrichd'ors nachgeliefert. B. et H.

teur des spectacles die Billets dazu ausbitten. Zum Parterr werden jedesmal alle Billets besonders ausgegeben.

Von Montag an wird nun die *Atalante* viermal hintereinander Montags und Freytags aufgeführt: eben so nachher die *Armida*. Dieses soll eine alte Arbeit von Righini seyn, die er noch in Mainz oder wohl schon in Wien componirte. Es kommen nur drey singende Personen darinnen vor. — Doch von all den innern Details erst nach den Aufführungen.

Zu diesen acht Opernvorstellungen kommen noch vier öffentliche Freyredouten, die auch im Opernhause Dienstags gegeben werden, und damit ist der Carneval fürs grofse Publikum zu Ende. Das adeliche Hofpublikum hat noch Sonntags und Donnerstags Cour bey Hofe und Sonnabends Tanzassembleen in den gröfsten adlichen Häusern der Stadt.

Auf dem Königl. Nationaltheater sollen diesen Winter noch drey neue grofse Opern erscheinen. *Dido* von Piccini, die Herklotz aus dem Französischen übersetzt; *Tamerlan* von Reichardt, auch in Paris geschrieben, mit deren Textunterlegung sich Sander beschäftigt, der Glucks *Iphigenie* so vortreflich verdeutscht hat, und *Madara* von Herklotz und Weber, dem Musikdirektor beym Nationaltheater. Nächstens schreibe ich ihnen manches über die besten Vorstellungen, die ich in diesem Theater sah und hörte.

Woran ich mich hier am wenigsten gewöhnen kann, ist, dafs bey der grofsen Zahl vorzüglicher Virtuosen, die das Königl. Orchester besitzt — als Ritter, der grofse Fagottist, die beyden seltnen Violoncellisten Duport und ihre würdigen Schüler Hausmann und Grofs, Haak, Möser, Seidler, vortrefliche Violinisten, Le Brun, ein treflicher Waldhornist, Bähr und Tausch, vorzügliche Clarinettisten — dafs bey all diesem Reichtum an Virtuosen weder bey Hofe noch in der Stadt ordentliche grofse Concerte gehalten werden. Einzelnen Concerten von Fremden und Einheimischen hab' ich wohl schon öfterer beygewohnt und schreibe Ihnen nächstens darüber; aber das ist denn doch selten etwas recht vollständiges. Nun heifst es, der König habe dem Kapellmeister Reichardt den Saal des Opernhauses bewilligt, um während der Fastenzeit grofse *Concerts spirituels* zu geben, die sollten dann, wie seine ehemaligen *Concerts spirituels*, halb aus grofsen geistlichen Singesachen und halb aus Concertmusik bestehen. Das wäre mir gar recht und gäbe auch etwas zu schreiben. Von dem sehr braven Clavierspieler Lauska erwartet man nächstens auch ein grofses Concert, von dem man sich viel verspricht; er scheint hier sehr beliebt zu seyn.

Kurze Anzeigen.

Notturno pour Flûte, Violin, Alto et Violoncelle, composé par A. Gyrovetz. Oeuvr. 26. à Augsbourg chez Gombart et Comp. (Prix 2 Fl.)

Notturno pour le Pianoforte, avec l'accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. 27. par le même Auteur et chez les mêmes (Pr. 2 Fl.)

Die Manier des Verfassers ist zu bekannt, als dafs wir hier noch etwas darüber zagen sollten; wir bemerken daher, dafs nur Eins dieser Notturno's Original, und das andere arrangirt ist. Welches eigentlich Original ist, kann darum nicht bestimmt werden, weil es 1) nicht auf dem Titel angemerkt ist, und 2) beyde Werke zugleich erschienen sind.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten Januar — №. 18. — 1799.

Biographie.

Christian Gottlob Neefens Lebenslauf von ihm selbst beschrieben.

(Beschluss.)

Ich war sehr begierig, einem Manne, wie Hiller, der so viel Gutes an mir gethan, meine Dankbarkeit einmal thätig zeigen zu können. Denn dafs ich ihm meine erste Operette: *Die Apotheke*, zueignete, verdient weiter nicht in Betrachtung gezogen zu werden. Lange konnt' ich keine Gelegenheit darzu finden, worüber ich oft traurig ward. Endlich fand ich doch eine. Er hatte auf Zureden die Stelle des Musikdirektors bey dem Theaterdirektor Seiler übernommen. Da er sie aber wegen vieler andern Verbindungen nicht gehörig besorgen konnte, und mehr Verlust als Gewinn dabey hatte, so fragte er mich, ob ich als ein ungebundener Mann ihn nicht ablösen wollte? Meiner Verfassung, fügte er hinzu, würde diese Stelle gewifs behäglicher seyn, als der seinigen. Ob ich mich nun schon aus vielen angenehmen Verhältnissen setzen mufste, so ergriff ich doch mit Freuden die Gelegenheit, meinem geehrten Freunde eine Gefälligkeit erzeigen und ihn von einigen Verlegenheiten befreyen zu können. Ich ward bald mit Seilern über die Bedingungen einig, und im Jahr 1776 gegen den Johannistag reiste ich ins Linkische Bad nahe bey Dresden, wo sich damals die Seilerische Schauspielergesellschaft aufhielt, und übernahm den Posten meines lieben Hillers, welcher nach Leipzig zurückkehrte. Ich hatte einen mündlichen Kontrakt mit Seilern auf ein Jahr gemacht. Bevor dieses Jahr verflossen, endigte sich Seilers Kontrakt mit dem Chursächsischen Hofe und da sich Schwierigkeiten über verschiedne Punkte eines neuen Kontrakts äusserten, hielt sich Seiler genöthigt, Sachsen mit den Rheinländern zu vertauschen. Ich fühlte wenig Neigung in mir, ihn dahin zu begleiten, weil ich gar sehr an meinem Vaterlande, an meinen Verwandten und Freunden hing, und weil mich ein liebes braves Mädchen in meiner Geburtsstadt fesselte. Ich ersuchte demnach Seilern, mir die sechs Wochen zu erlassen, die noch zur gänzlichen Erfüllung des Kontrakts fehlten. Allein er mahlte mir die rheinischen Gegenden so reizend, stellte mir den nützlichen Einflufs einer solchen Reise auf meine Gesundheit vor, (welchen ich in der Folge auch erfahren) dafs ich die heilsamsten Bäder und mineralischen Brunnen dort fände, mich durch kräftigen ungeschminkten Rheinwein stärken, und durch alles dies meiner Hipochondrie einen solchen nachdrücklichen Streich versetzen könne, dafs sie mich vielleicht nie wieder heimsuchen werde. Ich liefs mich endlich überreden, und reisete also im Jahr 1777 mit seiner Gesellschaft nach Frankfurt am Mayn. Die Entfernung von meinem Vaterlande und all den Lieben darin, that meinem Herzen sehr weh. Doch zogen mich nach und nach die zauberischen Schönheiten der maynischen und rheinischen Gegenden an sich, und sie nebst vielen andern neuen Gegenständen minderten den Kummer der Trennung. Ich dirigirte noch zwey Jahre und ein halbes die Opern der Seilerischen Bühne, welche abwechselnd in Frankfurt, Mainz, Kölln, Hanau, Mannheim und Heidelberg eröfnet ward, bis endlich diese einst so glänzende Schauspielergesellschaft 1779 nach der Frankfurter Herbstmesse auseinander gieng.

Schon seit einigen Jahren interessirte mich ein wackeres liebes Mädchen mehr, als für meine Ruhe gut war. Demoiselle Zink, aus Warza im Gothaischen gebürtig, ehemals in Herzoglich Gothaischen Diensten als Hofsängerin, und damals, auf Anrathen des Kapellmeisters Georg Benda, in dessen Hause sie erzogen worden, Schauspielerin und Sängerin beym Seilerischen Theater, ward heimlich meine Geliebte. Es gelang mir, mich auch ihr werth und theuer zu machen. Aber ich hatte sie schon längst ihres sanften Herzens, steten Charakters und ihrer guten Sitten wegen geschäzt.

Ich sahe keine Hofnung vor mir, jemals mit ihr in Sachsen vereinigt zu werden Der Gram unglücklicher Liebe beugte mich zu sehr nieder; ich begann die sonstige Thätigkeit in meinem Amte zu verlieren; selbst mein Talent litt; die Neigung, mit einer tugendhaften Freundin den Pfad meines Lebens gemeinschaftlich zu durchwandeln, ward immer stärker in mir — ich heyrathete sie im Jahr 1778 in Frankfurt, und habe an ihr eine redliche, zärtliche Gattin gefunden, die mir drey Kinder, zwey Töchter und einen Sohn gebohren hat, von denen der lezte aber gestorben ist.

Ich habe am Mayn- und Rheinstrom manche wichtige und angenehme Bekanntschaften gemacht, und einige meinem Herzen theure Freunde gewonnen. Beym Theater fand ich viele niederträchtige Personen, wenige, die ihrem Stande Ehre machten.

Im October 1779, nachdem sich die Seilerische Gesellschaft getrennt hatte, ging ich mit meiner Familie zur Grofsmann-Hellmutischen Bühne nach Bonn. Ich stand zwar vorher schon mit Bondini, dem Impressario des Chursächsischen Theaters in Unterhandlung; weil er aber seinen letzten Entschlufs zu lange verzögerte, so nahm ich einstweilen unter freundschaftlichen Bedingungen, ohne förmlichen bestimmten Kontrakt die Stelle eines Musikdirektors, und meine Frau die einer Schauspielerin bey der Bonnischen Gesellschaft an. Einige Zeit darnach kamen Briefe von Bondini an mich, worinne er meine Forderungen bewilligte. Ich benachrichtigte die Direktion davon, und von meiner ganzen Verbindung mit Bondini, die schon seit einem halben Jahr existirte. Ohne Kontrakt, als Freund von Freunden, die meine Vaterlandsliebe kannten, durft' ich erwarten, dafs sie mich ohne Hindernisse wieder von dannen ziehen liefsen. Doch sie sollten nicht allein alles für mich thun. Ich schlug vor, dafs ich Bondini ersuchen wollte, die Anfangszeit des Kontrakts bis zu den nächsten Ostern zu verschieben. Indefs könnt' ich ihnen ihre Oper auf einen bessern Fufs setzen, und sie hätten Zeit genug, unsre Lücken wieder auszufüllen. Diefs ward angenommen. Ich schrieb also an Bondini. Er antwortete bald darauf, wollte von keinem Aufschub hören, schickte Kontraktsmäfsigen Brief, Wechsel zu Reisekosten, und drang darauf, dafs ich mit meiner Frau längstens in der Mitte des Jänners zu Leipzig eintreffen sollte. Diefs meldete ich sogleich der Direktion und bat sie, mich nun nicht weiter aufzuhalten. Man bediente sich mancherley Mittel, mich zur Vernichtung der Verbindung mit Bondini zu bewegen. Liebkosungen, Versprechungen künftiger Vortheile, Apellationen an mein Herz, Ermahnungen u. d. m. versuchte man. Allein ich, der ich mich auf keine bestimmte Zeit an die Bonnische Direktion versprochen, weder durch schriftlichen noch mündlichen Kontrakt gebunden war, wie aus denen noch in meinen Händen befindlichen Originalpapieren zu ersehen ist, (die ich nach Dresden zu meiner Rechtfertigung geschickt) ich konnte als ein ehrlicher Mann meine gesetzmäfsige Verbindung mit Bondini nicht aufheben, wenn ich auch die Sehnsucht nach meinem Vaterlande besiegt, und die Bonnische Direktion mir auch noch so viel reelle Schadloshaltung angeboten hätte, wie sie denn doch nicht gethan. Endlich da alle Versuche misslangen, legte man Arrest auf meine Effekten. Ich klagte. Aber die Entscheidung der Sache ward von einer Zeit zur andern verzögert. Diefs war auch der einzige Weg, auf welchem man seine Absicht erreichen konnte. Kurz, es war mir unmöglich, zur gesetzten Zeit in Leipzig zu erscheinen; Bondini war genöthigt, an-

dre Personen zu unsern Stellen zu engagiren, und ich mufste einen Kontrakt eingehen und also in Bonn bleiben. Ueber meine Richter beklage ich mich nicht. Nach dem Lichte, in welchem ihnen meine Sache vorgestellt worden, und nach gewissen andern Umständen, die ich aus Bescheidenheit verschweige, konnten sie fast nicht anders verfahren. Nur über Mifshandlung der Freundschaft habe ich zu klagen, die auf einen redlichen Mann, der solcher Auftritte nicht gewohnt ist, schrecklich wirken kann. Möchte diese Begebenheit auf ewig aus meinem Gedächtnifs getilgt seyn. Sie hat meinem Herzen eine tiefe Wunde geschlagen, meinen Charakter und meine Gesundheit nicht wenig verstimmt, und Empfindungen und Leidenschaften in mir erweckt, deren ich mich nie fähig geglaubt. Es brauchte lange Zeit und Mühe, ehe ich wieder ruhiger ward, und meinen Charakter wieder in seine vorige Stimmung brachte. Freundesgesinnungen und Zutrauen für gewisse Personen habe ich nie wieder in mir erregen können. Dieses Ereignifs verbreitete nun über ihre andern Handlungen ein ganz andres Licht. Indefs habe ich mein Amt mit voriger Treue und Eifer verwaltet, welches ich bis jezt noch thue.

Im Jahr 1781 den 15. Februar bekam ich auf Empfehlung des dirigirenden Ministers, Grafen von Belderbusch, und der Frau Gräfin von Hatzfeld von Sr. Churfürstlichen Gnaden zu Kölln, Maximilian Friedrich, das Dekret zur Anwartschaft auf die Hoforganistenstelle zu Bonn, ohne mich wegen meiner protestantischen Religion in Anspruch zu nehmen. Im Junius dieses Jahrs reiste ich mit der Gesellschaft nach Pyrmont, wo Grofsmann die Direktion allein übernahm, und wo wir uns zwey Monate verweilten; von da nach Cassel, wo wir uns fast eben so lang aufhielten, und wo ich in eine Gesellschaft der weisesten und rechtschaffensten Männer, die nach einem grofsen Plane für das Glück der Menschheit vereint arbeiten, aufgenommen zu werden gewürdigt ward. Von Cassel kehrten wir nach Bonn zurück. Daselbst blieben wir bis zum 20. Junius 1782. An diesem Tage traten wir unsre Reise nach Münster an, wohin auch der Churfürst gieng. Den Tag zuvor ward mein Vorgänger, der Hoforganist Van den Eden begraben. Ich erhielt aber Erlaubnifs, dafs ich meine Stelle durch einen Vikar verwalten lassen, nach Westphalen und von da nach Frankfurt zur Michaelismesse mitreisen durfte, wo wir das vom Magistrat neuerbaute Comödienhaus einweihten.

Bis hieher geht jezt mein unbedeutendes einfaches Leben. Möchte ich die wenigen Jahre, die ich nach meinem kränklichen Körper etwan noch zu leben habe, ruhiger und nützlicher für meinen Geist, für meine Familie und für meine Mitmenschen anwenden, und dann endlich Bruder Hain mit freudigem Herzen umarmen können!

Frankfurt den 30. September 1782.

Recensionen.

Sammlung leichter Arien, Duette und Chöre, mit Klavier- oder Orgelbegleitung zum öffentlichen und Privatgebrauch, von Anton Heinrich Pustkuchen, Cantor zu Detmold. Erstes Heft. Im Verlage des Verf. (Preis ½ Laubthaler.)

Keine musikalische Kompositionsart ist in unsern Zeiten, leider mufs man sagen bekanntlich, mehr herunter, als die geistliche. Der Mangel an äufserer Religiosität, um recht billig die Sache auszudrücken, ist wohl nicht allein Schuld daran; der Grund davon liegt tiefer. Die wahre, ächte Kirchenmusik, die nicht in blos dürrem, steif und schulgerecht an einander gereihetem Tonschwalle besteht, und gleichsam nach kontrapunktischen Würfeln wohl oder übel zusammengeworfen ist, sondern in welcher vielmehr der heilige Geist der Kunst lebt und webt, der auf edles reines Vergnügen und auf Erhebung des Herzens hinwirkt, und Gedanken und Empfindungen des geistlichen Dichters eindringlichere Wärme und Kraft verleiht — diese darf nicht befürchten, so geradezu verkannt und verachtet zu werden. Selbst von ungebildeteren Menschen wird sie wenigstens als eine höhere

Erscheinung des Sinnes nachempfunden und mit Dank und Hingebung auf und angenommen. Jeder, der sich hin und wieder in protestantischen Kirchen, weit mehr aber noch in katholischen umsieht, wo noch aus besserer Kirchenmusik etwas gemacht wird, kann nicht ohne die Ueberzeugung bleiben, dafs diese Gattung der Musik, zumal an einem solchem Orte, unter so feyerlichen Umständen und bey dem nahen Interesse, welches die Menschen doch immer noch an religiösen Gegenständen nehmen, noch ziemlich allgemein geschätzt und lieb gewonnen werde. Traurig, sehr traurig ist es daher, dafs der Kirchengesang überhaupt, der unserm Protestantismus gewifs sehr aufgeholfen hat, wie sich aus der Reformationsgeschichte beweisen läfst, unter uns so sehr verarmt und kahl und schaal geworden ist, und man nur äufserst selten etwas hört, woran — der Kenner, will ich nicht einmal sagen — nur der an bessere Empfindung gewöhnte und gebildetere Mensch sich vergnügen und sein Herz zur Andacht erhoben fühlen könnte!

Doch mehr davon im Allgemeinen zu sagen, hiefse das lange, wer weifs wie oft vergeblich angestimmte Lied noch einmal anstimmen. Indefs wird jeder wenigstens so viel eingestehen müssen, dafs es mit der geistlichen Musik nicht sowohl, weil wir daran keinen Gefallen überhaupt mehr fänden, als vielmehr darum unter uns so schlecht aussieht, weil sie mehr fordert, als unsre heutigen Notenschreiber, die sich so gern mit dem Namen der Künstler begrüfsen lassen, und kaum einmal dafür pflichtschuldigst danken, leisten können, und weil die Kirche überhaupt das eigentliche Forum der Kunst ist, wo es am mehresten einleuchtet und ohne Beyhülfe von Täuschungen, wie bey der dramatischen Musik, ganz deutlich übersehen werden kann, wie viel oder wie wenig der zu sagen vermag, der durch Töne spricht; mit andern Worten, weil hier das eigentliche Feld ist, wo der ganze Fundamental-Reichthum der Kunst oder der Mangel daran am sichtbarsten ist, und wo es also, um etwas Erhebliches zu leisten, auf etwas mehr, als darauf, worin unsre Vielschreiber gerade stark sind, auf Leyermelodien, auf Klimpern, auf Variiren, auf Harfenbässe und gedankenlose Entwürfe und noch gedankenlosere Ausführungen ankommt. Dies ist der Punkt, und kein anderer, worauf man kommen mufs, wenn man die Sache recht fassen will; und nicht dem Zeitalter, nicht den Fürsten oder Obrigkeiten mufs die Schuld davon beygemessen werden, so sehr es auch gewifs bleibt, dafs nur der hundertste Theil von dem, was für Theater jezt überall verwendet wird, auf Kirchen und Schulen, worin geistliche junge Sänger zu bilden sind, gewandt werden mögte. Auch kann man wohl nicht leugnen, dafs es mit der Ausführung durch Sänger und Instrumentalisten an den mehresten Orten herzlich schlecht stehen mag, und es daher kein Wunder ist, wenn die wenigen von den bekanntesten guten geistlichen Komponisten, die wir noch an einem Schulz, Fasch, Reichardt, Kunzen, Hiller, Türk*) u. a. m. zählen, sehr selten etwas dafür liefern mögen. Dem allen ungeachtet ist und bleibt es gewifs, dafs die geistliche Musik, die doch so allgemein seyn sollte und könnte, darum so sehr nachstehen mufs, weil man es, neben dem überhand nehmenden Mangel an Ueberzeugung ihres wirklichen Werthes und Einflusses, an dem nöthigen Eifer und Fleifse fehlen läfst, welchen sie unerlafslich fordert und dessen sie so sehr werth ist. Komponisten rathen sich selber sehr übel, wenn sie in dieser Gattung sich nicht versuchen, und wenig oder gar nicht darin arbeiten. Denn so wie es wahr ist — das Gleichnifs braucht nicht streng zu passen, obwohl es genug erläutert — wie es wahr ist, dafs der sein Lebenlang immer bessere Prose schreiben wird, der in seiner Jugend sich viel in Versen und Dichtun-

*) Herrn Seidel, einen braven, fleissigen, angehenden Komponisten in Berlin, der bereits einige treffliche Psalmen geliefert hat, nicht zu vergessen. Anmerkung der Red.

gen versuchte, so wird der Komponist ganz sicher gründlicher, unterhaltender und — was nicht auf den ersten Blick so scheint, aber auch wahr ist — leichter und weniger mühselig für jede Gattung der Musik arbeiten, wenn er nicht allein viel Kirchensachen studirt, sondern sich auch darin mit Anstrengung versucht hat. —

Doch, welch eine Recension! wird man sagen. Aber ich werde antworten, obige Gedanken, wenn man anders sie dafür gelten lassen will, sollten auch nicht zunächst das angezeigte Werk recensiren, sondern nur ein gelegentliches, freymüthiges Wort seyn, zu dem das Sujet, welches der Titel angiebt, Veranlassung gab. Indessen mögen sie immer auf den Dank vorbereitet haben, den der Rec. dem Verfasser für seine gute Absicht ertheilt, sein Scherflein zur Beförderung und Verbesserung der Kirchenmusik auf dem Lande und in Städten, solcher Gegenden, wo man bisher noch wenig an Kirchenmusik gewöhnt ist, und (ein wichtiger und wohlbeachteter Umstand) zur Begleitung keine andern Instrumente, als die Orgel haben kann, beygetragen zu haben. Obwohl sich nicht leugnen läfst, dafs die Idee noch mehr ist, als die vorliegende Ausführung derselben und man wünschen mufs, dafs noch andere Komponisten sie auffassen, verarbeiten und wohlfeile Produkte solcher Art aufs Land schicken mögen: so mufs man doch dem wohlmeynenden Verfasser die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dafs er, vielleicht hin und wieder etwas steif und gesanglos, dennoch im Ganzen rein, einfach und für seine Absicht vollkommen zweckmäfsig geschrieben habe. Man sieht an der sehr hübschen Tenorarie aus es dur, (die aber als Adagio zu langsam seyn und an Bewegung verlieren möchte) welche einen guten Zuschnitt und noch manches Feinere hat, das bey der höchsten Simplicität bestehen kann, dafs es dem Verfasser gar nicht weder an Gefühl noch Ausdruck fehlt; um so mehr mufs man sich aber über das viele Frostige, Steife und Ungelenke in manchen andern Stükken wundern, was aber glücklicherweise an Ort und Stelle, wie sie der Verfasser im Auge gehabt hat, wahrscheinlich recht sehr erbaulich klingen wird.

Die Druckfehler hätten wohl vermieden werden sollen.

. . zr.

Suite des grandes Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, avec Accompagnement d'un Violon et Violoncello, composées et dediées à Mad. Martiliere, par J. Pleyel. Oeuvr. 55. liv. 7. 8. 9. Hummel. (chacune 1 Fl. 16 Xr.)

Pleyels Manier ist bekannt. Nicht weniger ist bekannt, dafs er, wie es scheint, mehr um den Beyfall der Damen und des gröfsern Haufens der Dilettanten als der Kenner buhlend, wozu ihn wahrscheinlich am mehrsten die Musikhändler treiben, weil sie sich wohl dabey befinden, seit einiger Zeit viel, sehr viel schreibt; daher insonderheit seine Klaviersachen neben manchen brillanten Sätzen, sehr viel Allgewöhnliches, unendlich oft Wiederholtes, Leeres und man möchte sagen Süfsliches, ohne Saft und Kraft enthalten, das wieder durch unterbrochene gewaltsame Rückungen der Harmonie und scheinbar genialische Handthierung mit Formen bisweilen wie gründliches und frappantes aussehen soll. Niemand unter den neuern bedeutenden Komponisten gehet dem Trofs der Notenschreiber so sehr in Vernachlässigungen vor, und treibt einen Satz (besonders im Rondo) mehr zu Tode, als Pleyel.

Zum Beweise diene wieder das Rondo in Num. 7, dessen fades Leyerthema wohl einige vierzig mal vorkommt. — Die beyden andern Sonaten sind um vieles besser; insonderheit zeichnet sich die dritte vortheilhaft aus, und zeigt, wie so manches andere brave Produkt von diesem Tageskomponisten, wie unterhaltend und kräftig er schreiben könnte, wenn er sich weniger in den faden Geschmack der grofsen Musikwelt fügen, weniger süfsliche Gerichte mit Assa fötida untermischt auftischen und dafür ernsthafter schreiben und mehr Fleifs und Korrektion anwenden wollte. Denn seine durchgehenden Noten z. B. gehen auch nicht immer so regulär

durch die Grundharmonie, als die Planeten durch die Sonne.

Der Stich, wie man aus der Hummelschen Officin gewohnt ist, hat viel Schönes, Deutliches und Sauberes, und kann noch immer andern Notenstechereyen zum Muster dienen.

Sonate pour la Harpe avec accompagnement de Violon et Basse, par Charles Belleval. à Leipzig chez Breitkopf und Härtel. 16 Gr.

Es wird so wenig, und viel weniger noch Gutes für dies Instrument geschrieben, das allerdings seine Unvollkommenheiten, unterdefs doch auch viel Anmuthiges hat, und neben dem Klavier und der Guitarre recht eigentlich das Lieblingsinstrument der Frauenzimmer seyn sollte, weil es das Sanfte, Liebliche enthält, was man bey ihnen selber voraussetzt und schöne Arme und Hände gehörig ins Licht setzt, dafs man gegen Harfensachen, wie obige Sonate ist, worin doch Musik und gute Manier ist, sehr dankbar seyn mufs. Sie hat hübsche Sätze, ist unterhaltend, nicht eben besonders schwer, und da die begleitenden Instrumente die Harfe nicht allein wirklich auf eine schickliche Weise begleiten, so dafs die hier üblichen und verzeihlichen Quintensprünge und Oktaven (als z. B. Takt 12, 13, 14 und 16, 17, 18) — die nicht sehr selten vorkommen — gehörig insonderheit durch das Cello gedeckt werden, sondern auch für sich recht brav geschrieben sind und in obligaten Stellen mit der dominirenden Harfe wetteifern: so kann man diese Sonate allen Liebhabern dieses Instruments mit gutem Gewissen empfehlen, und mufs den Verfasser dringend auffordern, nach und nach eine Suite derselben herausgeben, als wofür er sich gewifs vielen wohlverdienten Dank erwerben würde.

Korrespondenz.

Ueber den Zustand der Musik in Stettin.

Stettin im Januar 1799.

Die schönen Künste haben, wie bekannt, in den nördlichen Gegenden Deutschlands mit vielfachen Hindernissen ihrer Kultur zu kämpfen. Der natürliche Mangel an reger Einbildungskraft, und die Nothwendigkeit, beym Lebensgenufs die Regeln der Oekonomie nicht zu vergessen, (welche hier allen Ständen, selbst die kommerzirende Klasse nicht ausgenommen, auferlegt ist) dies und noch so manches andere hemmt die Verfeinerung der Sinnlichkeit, bey der allein die schönen Künste gedeihen, indem sie jene gegenseitig befördern. Kein Wunder, wenn diese Erstarrung sich von den Küsten der Ostsee bis wenigstens auf dreifsig und mehrere Meilen ins Land hinein erstreckt! Kein Wunder, wenn dies auch in Stettin statt findet! Dennoch macht an diesem Orte die Musik seit mehrern Jahren einige Ausnahmen. Nicht, als ob es hier viele Virtuosen oder auch nur Dilettanten gäbe, die sich über das Mittelmäfsige erhoben; aber der Geschmack an Musik (wenn auch nicht durchgängig in derselben) hat sich hier weit allgemeiner verbreitet, als man unter den vorhin erwähnten Umständen erwarten durfte. Dazu haben unstreitig die öffentlichen Winterkoncerte das meiste beygetragen. Sie weckten manches musikalische Talent, das sonst im Schlummer geblieben wäre; denn es war natürlich, dafs man an einem Orte, wie Stettin, ein vollständiges Konzert nicht mit lauter Musikern von Profession besetzen konnte, sondern auch Dilettansen dazu wählen mufste. Freylich verderben diese oftmals ein Orchester; besonders durch Mangel der Präzision und der Reinheit. Doch unter der Anführung eines Mannes, dem es wirklich um Darstellung einer guten Musik zu thun ist, bilden sie allmählig ein besseres Ensemble. Einen solchen Mann besitzen wir hier an unserm geschickten Musikdirektor Haak, der die Konzerte dirigirt. Er liefs sich bisher durch nichts zurückschrecken; liefs sich auch dadurch, dafs man hier zwar allerhand Arten von Gesang, aber nirgends ächte Kunst des Gesanges findet, die von einer natürlich schönen Stimme unterstützt würde, nicht abhalten, bey der alljährlichen neuen Einrichtung der öffentlichen Konzerte thätig zu seyn. Indessen wären doch sel-

ne guten Wünsche vergebens gewesen, hätte er nicht in einem Zirkel von Freunden, mit denen er sich vor sechs Jahren unter dem Namen einer Musikgesellschaft vereinigte, eine Aufmunterung gefunden, die er bis dahin nicht hoffen durfte. Diese Gesellschaft, welche aus 15 bis 20 Personen bestand, (und noch existirt) veranstaltete nun, bis zum vergangenen Winter, sowohl die öffentlichen, als auch Privatconzerte, (die gewissermaſsen zur ersten vorläufigen Probe jener dienten, und selbst im Sommer fortwährten, um nicht aus dem Geleise zu kommen) bemühte sich, dem mehrstimmigen Gesang durch besondere Uebungen in Aufnahme zu bringen, vertheilte die nöthigen ökonomischen und andern Geschäfte unter die Mitglieder, errichtete von dem Ertrage der öffentlichen Konzerte und von ihren eignen ansehnlichen Beyträgen eine sorgfältig verwaltete Kasse u. s. w. Sie unterstützte ferner reisende Virtuosen, ertheilte ihnen, nach geschehener Prüfung ihres Werthes, die Erlaubniſs, in einem dieser stehenden Konzerte sich mit zwey Stükken hören zu lassen, im Fall sie es nicht wagen wollten, ein eignes Konzert zu geben, (was hier, zur Warnung für Reisende sey es gesagt! fast immer sehr schlecht ausfällt, wenn ihnen nicht ein auſserordentlicher Ruf vorhergeht) und reichte ihnen dafür ein Douceur von 32 bis 40 auch wohl bis 50 Rthlr. — Dabey hatten diese Virtuosen nicht die geringste weitere Mühe, als daſs sie im Privatkonzert, (wenn man von ihrer Geschicklichkeit noch nicht überzeugt war) und in der Probe spielen muſsten; ferner nicht die mindesten Kosten, und bedurfte auch keiner speciellen Empfehlung. Diese Einrichtung ward aber keinesweges (wie man von der Hamburger Theaterakademie erzählt) getroffen, um den öffentlichen Konzerten mehr Glanz zu geben, sondern um das Schicksal mancher achtungswerthen Künstler zu erleichtern, die leider mühsam nach Brod gehen müssen. Zum Beweise dient, daſs, wenn sie bey einem eignen Konzert mehr zu verdienen glaubten, die Musikgesellschaft ihnen dennoch aus allen Kräften forthalf. Ungeachtet es nun hier weder eine fürstliche Kapelle noch reiche Privatleute giebt, die für eine Kunst etwas aufwenden können oder mögen; so brachte es doch der thätige patriotische Eifer der Musikgesellschaft dahin, daſs mehrere Konzerte sich sehr über das Mittelmäſsige erhoben, wohin man unter andern die Darstellung der Schulzischen Hymne, des Naumannschen Orpheus, der Clemenza di Tito, der Rosettischen Passionsmusik u. a. m. rechnen darf. Mit einem Worte: die Gesellschaft verdiente sich durch ihre Anstalten unstreitig den Dank des Publikums. Ob sie ihn auch erhielt? — diese Frage wird beantwortet, wenn man sich den Begriff „Publikum" entwickelt. So viel zur Ehre des hiesigen, daſs die Konzerte nicht nur zahlreich besucht wurden, sondern auch unter 370 Zuhörern eine stille Aufmerksamkeit während der Musik herrschte, und es nur Einer Bitte bedurfte, um das unschickliche Beyfallklatschen durchaus abzuschaffen. — Inzwischen fand sich die Gesellschaft doch vor Anfang des Winters 9⅞ von zu vielen Hülfsmitteln entblöſst, um die Konzerte ordentlich zu erneuern. Die Konzerte unterblieben, und in diesem Jahre wäre es nicht besser gegangen, hätte nicht der M. D. Haak den Entschluſs gefaſst, sie allein zu unternehmen, welches er mit geringerem Kostenaufwande thun konnte. Die Musikgesellschaft unterstützt ihn dabey, so viel nöthig ist, und wir haben nun hier neues musikalisches Leben.

Noch verdient bemerkt zu werden, daſs eine der gröſsten Zierden der deutschen Tonkunst, der berühmte Kapellmeister J. A. P. Schulz seit einigen Monaten sich in Stettin aufhält. Er lebt hier fast ganz abgeschieden von der Welt, und beschäftigt sich wenig oder gar nicht mehr mit Musik. Seine überhand nehmende Kränklichkeit, welche durch den Verlust einer theuern Gattin noch vermehrt ward, ist die Ursache davon. Nur die Erziehung eines unmündigen Kindes, das ihm allein übrig blieb, und woran er mit rührender Zärtlichkeit hängt, fesselt ihn noch an das Leben. Welcher Freund und Kenner des edlen Gesanges bedauert nicht das Schick-

sal dieses wahrhaft grofsen seltenen Künstlers und auch in seinem Privatcharakter so trefflichen Mannes? —

Anekdote.

Es ist eine längst bekannte Erfahrung, dafs jemehr irgend Jemand Kenntnisse von dieser oder jener Kunst sich erworben hat, desto stärker wird er auch von dem oder jenem Gegenstande der Kunst gerührt. Die Grade der Rührung werden sich jedoch immer nach seiner individuellen Temperamentsmischung richten. Bey manchem wird diese Rührung aber so stark, dafs sie sich dessen Bewufstseyn bemeistert und ihn sogar seinen bestimmten und erzwungenen Zustand zuweilen vergessen macht. Folgende Anekdote wird dies deutlicher ins Licht setzen. Vor mehr als einem Jahrzehend befanden sich zwey italienische Hauptsänger, Senesino und Farinelli in England; waren aber auf zwey verschiedenen Bühnen angestellt und keiner hatte Gelegenheit gehabt den andern singen zu hören, auch wollte sich keine hier dazu finden, weil sie immer beyde an einem und demselben Tage auf der Bühne zu singen hatten. Ein ganz unerwarteter Zufall brachte sie aber einsmals in einem Stücke auf einem und demselben Theater zusammen. Senesino spielte die Rolle eines grausamen wüthenden Tyrannen, und Farinelli hatte die Rolle des unglücklichen besiegten Helden im Gefängnifs. So wie aber der unglückliche Held seine Arie sang, rührte er das verhärtete Herz seines wilden, wüthenden und tobenden Tyrannen so sehr, dafs Senesino den Charakter seiner Rolle ganz vergafs, den Farinelli eiligst in die Arme stürzte und ihn mit voller Herzlichkeit an seine Brust drückte. — Man denke sich hier bey dieser ganz unerwarteten Scene die Zuschauer!

Kurze Anzeigen.

IX deutsche Lieder für das Klavier oder Harpfe (die Harfe), in Musik gesetzt von Herrn Adalbert Gyrowetz. Op. 22. Wien bey Mollo und Comp. (1 Fl. 50.)

Es wäre vergeblich auf solche, wie soll mans nennen? Modegesänge, die Theorie des Liedes anwenden zu wollen. In einer Stimme wird (und wie, in Bezug auf den Text!!) gesungen, in den beyden andern drunterweg geklimpert, das ist alles, was man davon sagen kann. Deutsch heifsen die Dinger, weil die Sprache darunter deutsch ist. Man möchte doch manchmal auf Wiener Produkte losfahren; aber wenn sie so schwächlich sind, wie dieses, so fühlt man sich doch geneigt, das kurze Leben daran zu schonen.

Ouvertüre und Favoritgesänge aus der Oper: Der kleine Matrose, zum Singen am Fortepiano eingerichtet, in Musik gesetzt von Gaveaux. Berlin bey Rellstab. (1 Thlr. 4 Gr.)

Mit französischem und deutschem Text. Für das Fortepiano eingerichtet, will so viel sagen, dafs bald drey Systeme gemacht sind, bald der Bafs sich bricht und trommelt. Es gehört das so mit zum *modus procedendi.* Die bösen Fortepiano's, so viel Vorzügliches sie auch in ihrem Tone und ihrer Struktur haben, haben dennoch bey uns vielen Schaden gethan, und die Leyerey recht an die Tagesordnung gebracht. Es liefse sich Mancherley darüber sagen.

Beyläufig, warum schaft Hr. Rellstab bey Opernsachen, wo es doch ohne hohe Begleitung nicht abgehen kann, den Klavierschlüssel nicht ab? Bey diesen Stücken hier, wo zumal das vorliegende Exemplar von schlechtem Abdruck ist, der die ungleichen und zerhackten Linien recht sichtbar macht, ist das äufserst unangenehm.

(Hierzu die Beylage No. VII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

N⁰. VII.

Beilage zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

DIE SCHÖPFUNG. In Musik gesezt von J. HAYDN.

ERSTER THEIL.

ERSTER AUFTRITT.

Raphael, Uriel, und Engel.

Recitativ mit Begleitung.

Raphael.

Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde; und die Erde war ohne Form und leer; und Finsternifs war auf der Fläche der Tiefe.

Chor der Engel.

Und der Geist Gottes schwebte auf der Fläche der Wasser; und Gott sprach: Es werde Licht, und es ward Licht.

Recitativ mit Begleitung.

Uriel.

Und Gott sah das Licht, dafs es gut war; und Gott schied das Licht von der Finsternifs.

Arie.

Nun schwanden vor dem heiligen Strahle
Des schwarzen Dunkels gräuliche Schatten,
Der erste Tag entstand.

Verwirrung weicht, und Ordnung keimt empor.
Erstarrt entflieht der Höllengeister Schaar
In des Abgrunds Tiefen hinab,
Zur ewigen Nacht.

Chor.

Verzweiflung, Wuth und Schrecken
Begleiten ihren Sturz;
Und eine neue Welt
Entspringt auf Gottes Wort.

ZWEYTER AUFTRITT.

Raphael, Gabriel und Engel.

Recitativ.

Raphael.

Und Gott machte das Firmament, und theilte die Wasser, die unter dem Firmament waren, von den Gewässern, die ober dem Firmament waren, und es war so.

Mit Begleitung.

Da tobten brausend heftige Stürme,
Wie Spreu vor dem Winde, so flogen die Wolken;
Die Luft durchschnitten feurige Blitze,
Und schrecklich rollten die Donner umher.

Der Fluth entstieg auf sein Geheifs
Der all erquickende Regen,
Der all verheerende Schauer,
Der leichte, flockige Schnee.

Chor.

Gabriel und die Engel.

Gabriel allein.

Mit Staunen sieht das Wunderwerk
Der Himmelsbürger frohe Schaar,
Und laut ertönt aus ihren Kehlen
Des Schöpfers Lob,
Das Lob des zweyten Tags.

ALLE. Und laut ertönt aus ihren Kehlen
Des Schöpfers Lob,
Das Lob des zweyten Tags.

DRITTER AUFTRITT.

Raphael, Gabriel, Uriel und Engel.

Recitativ.

Raphael.

Und Gott sprach: Es sammle sich das Wasser unter dem Himmel zusammen an einem Platz, und es erscheine das trockne Land; und es ward so. Und Gott nannte das trockne Land, Erde, und die Sammlung der Wasser nannte er, Meer; und Gott sah, dafs es gut war.

ARIE. Rollend in schäumenden Wellen
Bewegt sich ungestüm das Meer;
Hügel und Felsen erscheinen;
Der Berge Gipfel steigt empor.

Die Fläche, weitgedehnt, durchläuft
Der breite Strom in mancher Krümme;
Sanft rauschend bahnet seinen Weg
Im stillen Thal der helle Bach.

Recitativ.

Gabriel.

Und Gott sprach: Es bringe die Erde Gras hervor, Kräuter, die Saamen geben, und Obstbäume, die Früchte bringen ihrer Art gemäfs, die ihren Saamen in sich selbst haben auf der Erde, und es ward so.

ARIE. Nun beut die Flur das frische Grün
Dem Auge zur Ergötzung dar;
Den anmuthsvollen Blick erhöh't
Der Blumen sanfte Schmuck.
Hier düften Kräuter Balsam aus;
Hier sprofst den Wunden Heil.
Die Zweige krümmt der gold'nen Früchte Last;
Hier wölbt der Hain zum kühlen Schirme sich;
Den steilen Berg bekrönt ein dichter Wald.

Recitativ.

Uriel.

Und die himmlischen Heerschaaren verkündigten den dritten Tag, Gott preisend und sprechend:

Chor. Stimmt an die Saiten, ergreift die Leyer,
Lafst euren Lobgesang erschallen!
Frolocket dem Herrn, dem mächtigen Gott;
Denn er hat Himmel und Erde bekleidet
In herrlicher Pracht.

VIERTER AUFTRITT.

Die Vorigen.

Recitativ.

Uriel.

Und Gott sprach: Es seyn Lichter an der Feste des Himmels, um den Tag von der Nacht zu scheiden, und Licht auf der Erde zu geben; und es seyn diese für Zeichen und für Zeiten, und für Tage und für Jahre. Er machte die Sterne gleichfalls.

Mit Begleitung.

In vollem Glanze steiget jezt
Die Sonne strahlend auf;
Ein wonnevoller Bräutigam,
Ein Riese stolz und froh
Zu rennen seine Bahn.

Nach dem Zeitmafse.

Mit leisem Gang und sanftem Schimmer schleicht
Der Mond die stille Nacht hindurch.

Nach Willkühr.

Den ausgedehnten Himmelsraum
Ziert ohne Zahl der hellen Sterne Gold.
Und die Söhne Gottes verkündigten den vierten Tag mit himmlischem Gesang, seine Macht also ausrufend:

Chor. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,
Und seiner Hände Werk zeigt an das Firmament.

Gabriel, Uriel, Raphael.

Dem kommenden Tage sagt es der Tag,
Die Nacht, die verschwand, der folgenden Nacht.

Alle.

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,
Und seiner Hände Werk zeigt an das Firmament.

Gabriel, Uriel, Raphael.

In alle Welt ergeht das Wort
Jedem Ohre klingend,
Keiner Zunge fremd.

Alle.

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,
Und seiner Hände Werk zeigt an das Firmament.

ZWEYTER THEIL.

ERSTER AUFTRITT.

Gabriel, Raphael, Uriel und Engel.

Recitativ mit Begleitung.

Gabriel.

Und Gott sprach: Es bringe das Wasser in der Fülle hervor webende Geschöpfe, die Leben haben, und Vögel, die über der Erde fliegen mögen in dem offenen Firmamente des Himmels.

Arie. Auf starkem Fittige schwinget sich
Der Adler stolz, und theilet die Luft
Im schnellesten Fluge zur Sonne hin.

Den Morgen grüfst der Lerche frohes Lied,
Und Liebe girrt das zarte Taubenpaar.
Aus jedem Busch und Hain erschallt
Der Nachtigallen süfse Kehle!

Noch drückte Gram nicht ihre Brust,
Noch war zur Klage nicht gestimmt
Ihr reizender Gesang.

Recitativ.

Raphael.

Und Gott schuf grofse Wallfische und ein jedes lebende Geschöpf, das sich beweget, und Gott segnete sie, sprechend:

Nach dem Zeitmaafse.

Seyd fruchtbar alle, mehret euch!
Bewohner der Luft, vermehret euch!
Und singt auf jedem Aste.
Mehret euch, ihr Fluthenbewohner,
Und füllet jede Tiefe!
Seyd fruchtbar, wachset, mehret euch,
Erfreuet euch in eurem Gott!

Nach Willkühr.

Und die Engel rührten ihre unsterblichen Harfen, und sangen die Wunder des fünften Tags.

Dreystimmiger Gesang.

Gabriel.

In holder Anmuth stehn,
Mit jungem Grün geschmückt,
Die wogichten Hügel da.

Aus ihren Adern quillt,
In fliefsendem Kristall,
Der kühlende Bach hervor.

Uriel.

In frohen Kreisen schwebt,
Sich wiegend in der Luft,
Der muntern Vögel Schaar.

Den bunten Federglanz
Erhöht im Wechselflug
Das goldene Sonnenlicht.

Raphael.

Das helle Nafs durchblitzt
Der Fisch, und windet sich
In stetem Gewühl' umher.

Vom tiefsten Meeresgrund
Wälzt sich Leviathan
Auf schäumender Well' empor.

Alle drey.

Wie viel sind deiner Werke, Gott!
Wer fasset ihre Zahl?
Der Herr ist grofs in seiner Macht,
Und ewig bleibt sein Ruhm!

CHOR. Der Herr ist groſs in seiner Macht
Und ewig bleibt sein Ruhm.

ZWEYTER AUFTRITT.

Die Vorigen.

Recitativ.

Raphael.

Und Gott sprach: Es bringe die Erde hervor lebende Geschöpfe nach ihrer Art; Vieh und kriechendes Gewürme, und Thiere der Erde nach ihren Gattungen.

Mit Begleitung.

Gleich öffnet sich der Erde Schoos,
Und sie gebiert auf Gottes Wort
Geschöpfe jeder Art,
In vollem Wuchs' und ohne Zahl.
Vor Freude brüllend steht der Löwe da;
Hier schieſst der gelenkige Tyger empor;
Das zackig Haupt erhebt der schnelle Hirsch,
Mit fliegender Mähne springt und wiehert
Voll Muth und Kraft das edle Roſs.
Auf grünen Matten weidet schon
Das Rind, in Heerden abgetheilt;
Die Triften deckt, als wie gesä't,
Das wollenreiche, sanfte Schaf.
Wie Staub verbreitet sich
In Schwarm und Wirbel das Heer der Insekte.
In langen Zügen kriecht
Am Boden das Gewürme.

ARIE. Nun scheint in vollem Glanze der Himmel;
Nun prangt in ihrem Schmucke die Erde;
Die Luft erfüllt das leichte Gefieder;
Die Wässer schwillt der Fische Gewimmel;
Den Boden drückt der Thiere Last.

Doch war noch alles nicht vollbracht;
Dem Ganzen fehlte das Geschöpf,
Das Gottes Werke dankbar sehn,
Des Herren Güte preisen soll.

Recitativ.

Uriel.

Und Gott schuf den Menschen nach seinem Ebenbilde. Nach dem Ebenbilde Gottes schuf er ihn. Mann und Weib erschuf er sie. Den Athem des Lebens hauchte er in sein Angesicht, und der Mensch wurde zur lebendigen Seele.

ARIE. Mit Würd' und Hoheit angethan,
Mit Schönheit, Stärk', und Muth begabt,
Gen Himmel aufgerichtet, steht
Der Mensch,
Ein Mann und König der Natur.

Die breitgewölbt' erhab'ne Stirn
Verkünd't der Weisheit tiefen Sinn,
Und aus dem hellen Blicke strahlt
Der Geist,
Des Schöpfers Hauch und Ebenbild.

An seinen Busen schmieget sich
Für ihn, aus ihm geformt,
Die Gattin hold, und anmuthsvoll.

In froher Unschuld lächelt sie,
Des Frühlings reizend Bild,
Ihm Liebe, Glück und Wonne zu.

Recitativ.

Raphael.

Und Gott sah jedes Ding, was er gemacht hatte, und es war sehr gut, und der himmlische Chor feyerte das Ende des sechsten Tags mit lautem Gesang.

CHOR. Vollendet ist das groſse Werk;
Der Schöpfer siehts und freuet sich.
Auch uns're Freud' erschalle laut!
Des Herren Lob sey unser Lied!

Gabriel und Uriel.

Zu dir, o Herr, blickt alles auf;
Um Speise fleht dich alles an.
Du öffnest deine Hand,
Gesättigt werden sie.

Raphael.

Du wendest ab Dein Angesicht;
Da bebet alles und erstarrt.
Du nimmst den Odem weg;
In Staub zerfallen sie.

Gabriel, Uriel und Raphael.

Den Odem hauchst du wieder aus,
Und neues Leben sproſst hervor.
Verjüngt ist die Gestalt
Der Erd' an Reiz und Kraft.

ALLE. Vollendet ist das groſse Werk!
Des Herren Lob sey unser Lied!

Alles lobe seinen Namen;
Denn er allein ist hoch erhaben.
Alleluja!

DRITTER THEIL.

ERSTER AUFTRITT.

Uriel und Engel.

Recitativ mit Begleitung.

Uriel und Engel.

Aus Rosenwolken bricht,
Geweckt durch süssen Klang,
Der Morgen jung und schön.

Vom himmlischen Gewölbe
Strömt reine Harmonie
Zur Erde hinab.

Seht das Beglückte Paar, Wie Hand in Hand es geht! Aus ihren Blicken stralt Des heiſsen Danks Gefühl.

Bald singt in lautem Ton Ihr Mund des Schöpfers Lob. Laſst uns're Stimmen dann Sich mengen in ihr Lied!

ZWEYTER AUFTRITT.

Adam, Eva und die Vorigen.

Lobgesang mit abwechselndem Chore der Engel.

Adam und Eva.

Von deiner Güt', o Herr und Gott,
Ist Erd' und Himmel voll.

Die Welt, so groſs, so wunderbar,
Ist deiner Hände Werk.

Chor. Gesegnet sey des Herren Macht!
Sein Lob erschall' in Ewigkeit!

Adam.

Der Sterne hell'ster, o wie schön
Verkündest du den Tag!
Wie zierst du ihn, o Sonne, du,
Des Weltalls Seel' und Aug!

Chor. Macht kund auf eurer weiten Bahn
Des Herren Macht und seinen Ruhm!

Eva.

Und du, Beherrscherin der Nacht,
Und all das strahlend Heer
Verbreitet überall sein Lob,
In eurem Chorgesang!

Adam.

Ihr Elemente, deren Kraft
Stets neue Formen zeugt,
Ihr Dünst' und Nebel, die der Wind
Versammelt und vertreibt,

Adam und Eva.

Lobsinget alle Gott dem Herrn!

Chor. Lobsinget alle Gott dem Herrn!
Groſs, wie sein Nam', ist seine Macht.

Eva.

Sanft rauschend lobt, o Quellen, ihn!
Den Wipfel neigt, ihr Bäum'!
Ihr Pflanzen, düftet, Blumen, haucht
Ihm euren Wohlgeruch!

Adam.

Ihr, deren Pfad die Höh'n erklimmt,
Und ihr, die niedrig kriecht,
Ihr, deren Flug die Luft durchschneid't,
Und ihr im tiefen Naſs,

Adam und Eva.

Ihr Thiere, preiset alle Gott!

Chor. Ihr Thiere, preiset alle Gott!
Ihn lobe, was nur Odem hat!

Adam und Eva.

Ihr dunklen Hain', ihr Berg' und Thal,
Ihr Zeugen uns'res Danks,
Ertönen sollt ihr früh und spät
Von uns'rem Lobgesang!

Chor. Heil dir! o Gott! o Schöpfer, Heil!
Aus deinem Wort' entstand die Welt.
Dich beten Erd' und Himmel an;
Wir preisen dich in Ewigkeit.

DRITTER AUFTRITT.

Adam und Eva.

Recitativ.

Adam.

Nun ist die erste Pflicht erfüllt,
Dem Schöpfer haben wir gedankt.
Nun folge mir, Gefährtin meines Lebens!
Ich leite dich, und jeder Schritt
Weckt neue Freud' in uns'rer Brust,
Zeigt Wunder überall.
Erkennen sollst du dann,
Welch unaussprechlich Glück
Der Herr uns zugedacht,
Ihn preisen immerdar,
Ihm weihen Herz und Sinn.
Komm, folge mir, Ich leite dich.

Eva.

O du, für den ich ward!
Mein Schirm, mein Schild, mein All!
Dein Will' ist mir Gesetz.
So hat's der Herr bestimmt,
Und dir gehorchen bringt
Mir Freude, Glück und Ruhm.

Duett.

Adam.

Holde Gattin! dir zur Seite
Flieſsen sanft die Stunden hin.
Jeder Augenblick ist Wonne;
Keine Sorge trübet sie.

Eva.

Theurer Gatte! Dir zur Seite
Schwimmt in Freuden mir das Herz,
Dir gewidmet ist mein Leben;
Deine Liebe sey mein Lohn.

Adam.

Der thauende Morgen,
O wie ermuntert er!

Eva.

Die Kühle des Abends,
O wie erquicket sie!

Adam.

Wie labend ist
Der runden Früchte Saft!

Eva.

Wie reizend ist
Der Blumen süsse Duft!

Beyde.

Doch ohne Dich, was wäre mir

Adam.

Der Morgenthau,

Eva.

Der Abendhauch,

Adam.

Der Früchte Saft,

Eva.

Der Blumen Duft!

Beyde.

Mit dir erhöht sich jede Freude;
Mit dir genieſs' ich doppelt sie;
Mit dir ist Seligkeit das Leben;
Dir sey es ganz geweiht.

VIERTER AUFTRITT.

Uriel und Engel.

Recitativ.

Uriel.

O glücklich Paar! und glücklich immerfort,
Wenn falscher Wahn euch nicht verführt,
Noch mehr zu wünschen, als ihr habt,
Und mehr zu wissen, als ihr sollt.

Chor. Singt dem Herren alle Stimmen!
Dankt ihm alle seine Werke!
Laſst zu Ehren seines Nahmens
Lob im Wettgesang erschallen!
Des Herren Ruhm, er bleibt in Ewigkeit.
Amen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Februar — No. 19. — 1799.

Biographie.

Einige Anekdoten aus Mozarts Leben, von seiner hinterlassenen Gattin uns mitgetheilt.

1.

Bey einer der Sonntagsmusiken, die bey M. gehalten wurden, war ein Polnischer Graf zugegen, der über ein neues Quintett mit Blasinstrumenten und Klavier, so wie alle Zuhörer, ganz entzückt war. Er bezeugte ihm dieses und äusserte seinen Wunsch, dass Mozart für ihn ein Terzett für die Flöte gelegentlich machen möchte. Er versprach es gelegentlich. Sobald der Graf zu Hause war, schickte er M. hundert halbe Souverainsd'or (150 Kaiserducaten) mit einem sehr verbindlichen Billet und wiederholten Danksagungen für das bey ihm genossene Vergnügen. M. war wiederum erkenntlich und schickte ihm die Originalpartitur des erwähnten Quintetts, wie er sonst nie that, und erzählte seinen Freunden mit Eifer dieses schöne Verfahren. Der Graf verreiste, kam nach einem Jahr wieder zu Mozart, und fragte nach seinem Terzett. M. antwortete, dass er noch nicht sich dazu aufgelegt gefühlt hätte, ihm etwas seiner (des Grafen) würdiges, zu komponiren. Der Herr Graf erwiederte: So werden Sie sich wohl auch nicht aufgelegt fühlen, mir die hundert halbe Souverainsd'or wieder zu geben, die ich Ihnen dafür vorausbezahlte. Man erinnere sich obigen Billets, worin das Geld für nichts anders als einen Tribut seiner Bewunderung und seinen Danks für genossenes Vergnügen passirte. Mozart unwillig aber edel, bezahlte ihm das Geld. Der Graf behielt die Originalpartitur, und einige Zeit darauf erschien das Quintett als Klavierquartett mit Begleitung 1 Geige, Bratsche und Violoncell ohne Mozarts Zuthun, bey Artaria.

2.

Er hatte der Strinasacchi (Violinspielerin) jetzt Mad. Schlick in Gotha, eine Sonate *) mit obligater Violin versprochen, aber weil ihm dergleichen kleine Arbeiten zuwider waren, aufgeschoben sie zu verfertigen, bis der vorlezte Tag des Conzerts kam, in welchem sie aufgeführt werden sollte. Es war im Hoftheater. Nun schrieb er ihre Partie, fand aber nicht Zeit für die seinige. Kaiser Joseph, der von seiner Loge herab aufs Theater lorgnirte, glaubte zu sehen, dass er keine Noten vor sich hätte, liess ihn kommen, um die Partitur zu sehen, und war verwundert, auf seinem Papier wirklich nichts als Takstriche zu finden.

3.

Den vorlezten Tag vor der Aufführung des *Don Juan* in Prag, als die Generalprobe schon vorbey war, sagte er Abends zu seiner Frau, er wolle in der Nacht die Ouvertüre schreiben, sie möge ihm Punsch machen, und bey ihm bleiben, um ihn munter zu halten. Sie thats, erzählte ihm Mährchen von Aladins Lampe, von Eschenputterln u. dgl., die ihn Thränen lachen machten. Der Punsch aber machte ihn so schläfrig, dass er nickte, wenn sie pausirte, und nur arbeitete, wenn sie erzählte. Da aber diese Anstrengung, die Schläfrigkeit und das öftere Nicken und Zusammenfahren ihm die Arbeit gar zu schwer machten, ermahnte seine Frau ihn, auf dem Kanapee zu schlafen, mit dem Versprechen, ihn über eine Stunde zu wecken. Er schlief aber so stark, dass sie es nicht übers Herz brachte, und ihn erst nach zwey Stunden weckte. Dieses war um 5 Uhr. Um 7 Uhr war der

*) Anmerkung. Die Sonate geht aus b dur, und fängt mit einem Adagio an.

Kopist bestellt; um 7 Uhr war die Ouvertüre fertig. Einige wollen das Nicken und das Zusammenfahren in der Musik der Ouvertüre erkennen.

4.

Als er unter Kaiser Joseph sein Einkommen, wie es im Oesterreichschen heifst, fatiren mufste, schrieb er in seinem versiegelten Billet: Zu viel für das was ich leiste; zu wenig für das was ich leisten könnte. Der Hof hat ihm nehmlich in seiner Eigenschaft als Kammerkompositeur (wofür er 800 Fl. hatte) niemals einen Auftrag gegeben.

5.

Von seiner Gefälligkeit zeigt, dafs er gleich folgenden Auftrag übernahm und ausführte. Ein Mann, der vermöge seines Amts jährlich zwölf Violinduette liefern mufste, verlor die Lust und die Ideen, die lezten zwey zu schreiben und bat ihn darum. Nach etlichen Jahren sind sie für Mozarts Arbeiten bekannt worden; er hat sie aber nicht herausgegeben.

6.

Als seine Frau sehr krank war, empfieng er jeden Besuchenden mit dem Finger auf dem Munde, und dem leisen Ausruf; bst! Dieses war ihm nun so sehr zur Natur geworden, dafs er in der ersten Zeit nach ihrer Besserung auf der Strafse seinen Bekannten mit dem Finger auf dem Munde sein bst! zuzuflüstern und sich dabey auf die Zähe zu heben, fortfuhr.

7.

Er ritt Morgens um 5 Uhr, wenn seine Frau krank oder schwach war, allein spazieren, aber nie ohne ein Papier in Form eines Recepts vor dem Bett seiner Frau zu lassen. Dieses enthielt folgende liebevolle Vorschriften: Guten Morgen liebes Weibchen, ich wünsche, dafs du gut geschlafen habest, dafs dich nichts gestöhrt habe, dafs du nicht zu jäh aufstehst, dafs du dich nicht erkältest, nicht bückst, nicht streckst, dich mit deinen Dienstbothen nicht erzürnst, im nächsten Zimmer nicht über die Schwelle fällst. Spar häuslichen Verdrufs, bis ich zurückkomme. Dafs nur dir nichts geschieht; Ich komme um — Uhr etc.

Abhandlung.

Etwas über den sogenannten musikalischen Styl.

Es ist eine eigene Unterhaltung für den Liebhaber der musikalischen Geschichte und Litteratur, die zwey, dreyhundertjährigen Graubärte von Tonlehrern sich in ihren Schriften auf ihrem Steckenpferde: *Qui bene distinguit, bene docet,* so behaglich und wonniglich herum tummeln zu sehen. Unermüdet bey der Jagd nach neuen Distinktionen in Nebensachen, aber unbekümmert und gleichgültig, unbestimmt und dunkel in Erklärung und Bearbeitung der Hauptsache, scheint es fast, als ob sie ihre unzureichenden und mangelhaften Kentnisse durch einen Schwall von gelehrt klingenden Wörtern, vor den Augen ihrer Leser haben verbergen wollen. Da giebts

eine *Musica mundana, pythagorica* (Harmonie der Sphären), *humana, artificialis, naturalis,*

eine *Musica antiqua* und *moderna,*

eine *Musica contemplativa, speculativa, theorica, didactica,* beynahe einerley mit *canonica,* ferner *geometrica, arithmetica, historica, activa, practica, poetica, melopoetica, signatoria, modulatoria, combinatoria,*

eine *Musica choralis, plana, rhythmica, mensuralis, figuralis, metrica, recitativa,*

eine *Musica harmonica, symphonialis, usualis* (Choralgesang von Unkundigen), *melodica, diatonica, chromatica, enharmonica,*

eine *Musica ecclesiastica, dramatica, theatralis, scenica, choraica* (Tanzmusik), *hyporchematica* oder *odica* (Balletmusik), *muta* oder *mimica* (Pantomimen),

eine *Musica vocalis, instrumentalis, organica, mixta,*

eine *Musica conjuncta, metabolica, ficta, frigdora* (aus der Phrygischen und Dorischen Tonart zusammengesetzt),

eine *Musica pathetica, tragica, occidentaria.* Und Pater Kircher, der so gerne was Auffallendes sagt, theilt sie sogar noch ein

in *Musica rhetorica, sphigmica, ethica, politica, monarchica, aristocratica, democratica, oeco-*

nomica, metaphysica, hierarchica, archetypa, prodigiosa. Ja wohl wunderbar!

Ein ähnliches Vergnügen gewährten ihnen die Wörter: *Cantus, Modus* und *Contrapunctus*, wo beym Eintheilen bis ins Unendliche ihr Witz und ihre Erfindung unerschöpflich war.

Welche Mannigfaltigkeit in der Musik unserer Vorfahren! Wie grofs und weit umfassend mufs nicht ehedem das Gebiet der Tonkunst gewesen seyn! möchte hier mancher Leser ausrufen? Man lasse sich aber nur nicht irren. Diese Mannigfaltigkeit ihrer Musik betraf blofs die Namen. Sie selbst blieb immer dieselbe, in der Kirche, in der Kammer, auf dem Theater und im Tanzsaale, ein ewiges Gewebe von Dreyklängen, besonders von weichen: dies forderte der gute Ton, die Mode und zum Theil auch ihre damaligen Kirchentöne. Uebrigens aber war sie ohne Leben und Bewegung, ohne Periodologie und Rhythmik und selbst ohne Melodie, ohne welche sich doch kein bestimmter Charakter denken läfst. Die einzige Bewegung in den Madrigalen, damals die Unterhaltung der schönen Welt, wurde durch die Eintritte der Anfangsworte eines jeden neuen Verses, so wie in den Kirchenmotetten, durch die Eintritte des Thema's in den verschiedenen Stimmen, unterhalten. Und wie ihre Tanzmusik beschaffen gewesen, erklärt die Anekdote am besten, welche uns Hawkins erzählt, nach welcher König Franz auf seinen Hofbällen am liebsten nach einem gewissen Psalmen tanzte, dessen Nummer mir so eben nicht beyfallen will.

Wie aber diese simple Harmonie, ohne Melodie, ohne Charakter, Leben, Accent und Ausdruck, sich so allgemein der Herzen bemeistern konnte, dafs sich auch aufser der Kirche, Dilettanten und Tonkünstler zu halben Tagen und Nächten mit dieser Musik vergnügen konnten, wie aus dem Leben D. Luthers und andern Nachrichten mehr bekannt ist: dies läfst sich zum Theil aus der damaligen Lage der Umstände erklären, denn noch hallten die Monotonien der Mönchslitaneyen von allen Seiten in die Ohren. Welche Wonne mufste nicht dagegen diese damals noch immer neue Mehrstimmigkeit und Harmonie über die Zuhörer verbreiten. Und die Tonmeister und Komponisten fanden bey der Bearbeitung und Untersuchung dieses neu gefundenen Schatzes in der Musik, eine so ergiebige Quelle von Schönheiten und mannigfaltigen Veränderungen, dafs sie gar nicht ahnen konnten, dafs aufser ihr noch etwas in der Musik Schätzbares übrig seyn könne, am allerwenigsten, dafs man dreyhundert Jahre darnach diese hochbelobten aufgethürmten Harmonien, bey dem Zauber der Melodie, fast ganz entbehrlich finden würde: wie die Partituren eines Hasse und Pergolesi, die beliebtesten Meister gegen die Mitte des 18ten Jahrhunderts, beweisen.

Daher kam nun auch vermuthlich die Genügsamkeit und Sorglosigkeit der damaligen Tonlehrer bey der Verbesserung der Kunst und derselben Zeichenlehre. Hätten sie doch, statt auf neue Eintheilungen zu sinnen, ihre dunkle und verworrene Lehre vom Takte untersucht, ihre Tonsyteme und ihre Ortographie berichtigt! Durch ihre sogenannten Kirchentöne war zwar eine Ordnung in den Tonarten festgesetzt; diese Ordnung aber war wider die Natur, wie ihre Schlüsse ausweisen, war also nur scheinbar. Ihre Taktarten waren 1480 schon bis auf achtzigerley gestiegen, wozu man eben so viele Zeichen erfunden hatte. Die schlimmsten und für uns unerklärbarsten darunter waren ohnstreitig die sogenannten innerlichen Zeichen, welshe durch gewisse Verbindungen der Noten neben einander, diese Noten um noch ein- oder mehrmal verlängerten oder verkürzten. Erst Orlandus Lassus reducirte diese Summe von 80 auf 2, indem er sich blos zweyer Zeichen, zur Bezeichnung des geraden und ungeraden Takts bediente. Die geschwindere oder langsamere Bewegung hingegen durch die darüber geschriebenen Wörter: *Allegro, Adagio* u. s. w. anzeigte. Am allerschlechtesten aber war es mit ihrer Ortographie in Beziehung der zufälligen halben Töne beschaffen. Diese zu finden und auszudrücken, überliefs man den Sängern; so wie es unsere Väter mit den Spielmanieren zu halten pflegten — des Mangels an Taktstrichen, und der Gewohnheit, alles in Stimmen drucken

zu lassen, nicht zu gedenken. Dies zusammengenommen macht es gegenwärtig dem Geschichtsforscher beynahe eben so schwer, von den harmonischen Produkten der vergangenen Jahrhunderte zu urtheilen, als von der Musik der Juden im Tempel zu Jerusalem. Doch dies in Parenthesi.

Je weniger also die Musik der vorigen Jahrhunderte im Charakter verschieden war, desto mehr war ihr auf die Eintheilung derselben verwandter Witz verschwendet; so dafs von alle diesem fürchterlichen Schwalle von Namen, zu Anfange dieses Jahrhunderts, beynahe nichts mehr beybehalten wurde, als die Eintheilung in Kirchenmusik, Theatermusik und Kammermusik.

Aber auch dieser Eintheilung klebt noch die alte Sünde unserer Vorfahren an, da sie weniger aus der Natur der Sache selbst, als von den Oertern hergenommen worden, wo Musik getrieben wird. Gerade, als ob wir an diese verschiedenen Orte auch verschiedene Empfindungen und Leidenschaften, Töne und Instrumente, mitbrächten? Als ob der Ort mehrern Einflufs auf den Komponisten haben dürfte, als der Gang der Empfindungen und Leidenschaften, welchen ihm die Poesie vorzeichnet? vorausgesetzt, dafs er mit Wahrheit und Lebhaftigkeit seine Empfindungen ausdrücken und darstellen will und — kann. — Ueberdies giebt es auch aufser der Kirche, Kammer und dem Theater noch mehr Gelegenheiten, wo Musiken aufgeführet werden, welche eben sowohl ihr Eigenthümliches in zufälligen Dingen, dem Orte und Zwecke gemäs, verlangen. Z. B. Abendmusiken im Freyen, Kriegsmusik im Felde, Jagdmusik im Walde, Tanzmusik bey Bällen u. s. w.

Am besten scheint es also, wenn es doch um der Deutlichkeit der Begriffe willen, soll und mufs eingetheilt werden: man theile die Musik in die hohe oder pathetische, mittlere oder gemäfsigtere und in die niedere oder komische Schreibart, ein. Zu der hohen, wären dann alle grofsen, erhabenen, auch schrecklichen Empfindungen und heftigern Leidenschaften zu rechnen. Unter die gemäfsigtere und mittlere Musikart, rechnete man das, was die sanften und mildern Empfindungen der Liebe, Ruhe und Zufriedenheit, Heiterkeit und Freude angeht. Und zur niedern, was mehr populär und faslich als edel, mehr lustig und tändelnd als geistreich, und überhaupt alles was zum Komischen und zur Karrikatur gehört. Die Instrumentalmusik, als das Echo der Empfindungen, welche der Gesang ausdrückt, ist denselben Graden von Empfindungen untergeordnet; nur dafs sie durch mehrere Kunstfertigkeit, je nachdem es das Instrument zuläfst, in Passagien zu glänzen, und aufser der Rührung, zugleich auch Bewunderung zu erregen sucht. Diese Eintheilung geht jener billig voran: denn die Kirchenmusik setzt die Kenntnifs der ersten beyden, die Theater- und Kammermusik hingegen, die Kenntnifs aller drey Arten voraus.

Nur möchte in Nebensachen, oder in der Decoration, wenn man sich so ausdrücken dürfte, eins und das andere für den Komponisten, an diesen verschiedenen Orten zu beobachten seyn. In der Kammermusik z. B. herrscht die Kunst nach allem ihren Vermögen. Nichts kann den Komponisten dabey einschränken, als die mangelhaften Kräfte seiner Zuhörer oder seines Orchesters. Arbeitet er aber für kein bestimmtes Orchester; so ist ihm auch sogar unverwehrt, sich bey seiner Arbeit ein Publikum von lauter ausstudirten Kontrapunktisten zu denken. Für dies kann er Fugen schreiben, welche alle Arten von Nachahmungen, alle Arten von kontrapunktischen Papierkünsten enthalten, welche blofs den Verstand beschäftigen, aber, da sie selten zur Beförderung des Ausdrucks beytragen, das Herz gemeiniglich leer lassen. Hier kann er entweder ein jedes Glied seines Orchesters zugleich gegen einander gleichsam in den Kampf führen, um zu wetteifern, welches davon am meisten glänzen kann; oder er kann alle Aufmerksamkeit auf die ausgezeichnete Kunstfertigkeit eines einzigen Instruments heften.

Nicht aber so auf dem Theater, wo alle Künste dieser Art dem ersten Bedürfnisse, der Darstellung und Erhebung der im Texte herrschenden Empfindung aufgeopfert werden müssen

Hier scheint das Geschäft der Kunst bloſs in der Bereitung schöner und angenehmer Formen für die Arien und Chöre zu bestehen, damit der Zuhörer nicht durch eine ununterbrochene einförmige Manier eingeschläfert werde.

Auch die Kirchenmusik, wobey es auſser der Rührung auch auf Erbauung abgesehen ist, erfodert gewissermaſsen dieselbe Einschränkung in Ansehung des Glänzenden, des Ueppigen und Hervorstechenden der Instrumentalpartien, welche hier bloſs zur Unterstützung und Verstärkung der Singstimmen dienen. Auſserdem aber erfodert sie, wegen ihres Ernstes und ihrer erhabenen Gegenstände, mehrern innern Gehalt von Seiten der Harmonie und Modulation: um so mehr, da bey der Ausführung dem Sänger die vorliegenden Stimmen zu Statten kommen. Ebendeswegen ist und bleibt auch ein gutes Werk für die Kirche das **Meisterstück der Komposition.**

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Die Friedensfeyer, ein harmonisches Gemälde für das Klavier oder Fortepiano, gewidmet allen biedern Patrioten des Vaterlandes von Joseph Schmid. In Wien bey Artaria und Comp. (In Querfolio, 3½ Bogen.)

Es ist um die Darstellung eines schicklichen und trefflichen Tongemäldes keine leichte Sache. Auch lassen sich nicht alle Gegenstände in der Musik schildern, ohne entweder unverständlich oder gar lächerlich zu werden. Wenn Worte damit verbunden sind, wird das Tongemälde verständlicher, als ohne dieselben. Natürliche Dinge, die einen Schall von sich geben, als z. B. der Donner, das Brausen des Wassers, das Geheul des Windes u. dgl. sind der musikalischen Schilderung fähig, weil sie unmittelbar in das Gebiet der Töne gehören, die der Dichter nur mit Worten, und der Maler mit keinen Farben darstellen kann. Es ist sogar möglich, Dinge, welche nicht in das Ohr fallen, z. B. ein Erdbeben, ein Zittern u. s. w., wie auch etwas, das nur das Auge siehet, z. B. den Blitz, mit Tönen zu malen, wenigstens nachzuahmen. Vornehmlich aber sind Leidenschaften, Empfindungen und Charaktere zur musikalischen Schilderung geeignet, und dem Zweckte der Musik am gemäſsesten. Gegenwärtiges harmonisches Gemälde hat die Ausdrückung einiger Empfindungen zur Absicht. Es fängt mit einem majestätischen Marsch an, auf welchen ein Adagio folget, das ein **Dankgefühl zum Schöpfer** ausdrücken soll; hierauf wird in einem Allegretto das **häusliche Glück** geschildert. Ein kurzes arpeggirtes Adagio dienet dann zur Einleitung in ein Allegro, die *Friedensfeyer* betitelt, welches, anstatt den Charakter der Feyerlichkeit oder des Jubels an sich zu tragen, einem Ballettanz, zwischen welchem ein Deutscher oder Walzer eingeschaltet ist, gleichet.

Der Verfasser hat bey Verfertigung dieses harmonischen Gemäldes ohne Zweifel Dilettanten vor Augen gehabt, die er dadurch zu divertiren suchte, weil sich aus dem ziemlich geringen innern Gehalt desselben kein höherer Zweck absehen läſst; doch muſs Recensent gestehen, daſs er darin Spuren einer Setz- und Spielart wahrgenommen hat, die den gegenwärtigen Komponisten über weit geringere Komponaster, deren eine Legion ist, erhebet: denn man merket, daſs er sich nach guten Mustern zu bilden bestrebt hat.

Es wird also bloſsen Liebhabern und Liebhaberinnen des Klavierspiels immer zur angenehmen Unterhaltung dienen, und allenfalls die Stelle einer leichten Sonate vertreten. *K.* —

Korrespondenz.

Von der Gewalt der Musik über die Thiere, und von dem Conzerte, das zu Paris den beyden Elephanten gegeben worden ist (aus dem Franz.)

Erster Brief.

Natura ducimur ad modos. Quintil.

Sie verlangen von mir eine genaue Beschreibung des Concerts, welches den Monat May 1798

im botanischen Garten zu Paris den beyden Elephanten gegeben wurde; und wollen zugleich von mir wissen, welchen Eindruck die Musik auf Thiere gemacht habe, die das Gesellschaftliche ihrer Natur nach lieben, und besonders unsere Neugiede durch ihre Fähigkeiten rege machen. Ich erfulle ihren Wunsch sehr gern, und um desto lieber, da die Sache mich selbst sehr interessierte und vielleicht in Deutschland noch fast gar nicht genau bekannt worden ist.

Das Orchester war so angebracht, dafs die Elephanten vor der Hand gar nichts davon zu sehen bekommen konnten, auf einer Gallerie gerade über ihren Behältnissen und rings um eine Fallthüre gestellt, welche nicht eher gröfnet wurde, als in dem Augenblicke, wo die Musik anhub. Um nun Hans und Margrethen, denn so hatte man diese Thiere genannt, freyen Spielraum für ihre Bewegungen zu verschaffen, hatte man ihnen die beyden Käfter Preis gegeben, die ihre Wohnstatt ausmachten, damit sie frey und ungehindert zu einander gehen konnten. Alles war in Bereitschaft, die Instrumente waren eingestimmt, eine tiefe Stille herrschte um sie her, die Fallthüre that sich ohne Geräusch auf, während ihr Wärter, um den Eindruck einer Ueberraschung zu mildern, sie damit beschäftigte, dafs er ihnen einiges leckere Naschwerk hingab.

Das Concert begann mit einem Trio von kleinen variirten Arien für 2 Violinen und Bafs, aus H dur, in einem ganz ruhigen Charakter.

Kaum liefsen sich die ersten Akkorde hören, als Hans und seine Margrethe die Ohren spitzten, augenblicklich ihr Naschwerk zu speisen unterliefsen und bald darauf nach der Stelle liefen, wo die Musik herkam. Die über ihren Köpfen geöfnete Fallthüre, die Instrumente, von einer ihnen ganz fremden Gestalt, von welchen sie nur die Extremitäten sehen konnten, die Menschen, wie in der Luft schwebend, die unsichtbare Harmonie, die sie mit ihren Rüsseln zu befühlen trachteten, die tiefe Stille der Zuschauer, die Unbeweglichkeit ihres Wärters, kurz alles war für sie ein Gegenstand der Neugierde, der Verwunderung und Unruhe. Sie giengen immer um die Fallthüre herum, richteten ihre Rüssel nach der Oefnung, und stellten sich von Zeit zu Zeit auf die Hinterfüfse; giengen zu ihrem Wärter, erheischten von ihm Liebkosungen, kamen aber immer noch unruhiger zurück; betrachteten die Umstehenden, und schienen ausforschen zu wollen, ob man ihnen nicht etwa eine Schlinge um den Hals werfen wolle. Allein diese ersten Regungen von Unruhe legten sich bald, da sie sahen, dafs alles um sie her ruhig und friedlich blieb; sie überliefsen sich also ganz ohne alle Furcht dem Eindrucke der Musik, und hatten keine andere Anregung weiter, als ihr eigenes Gefühl.

Die Veränderung ihres Zustandes war besonders am Schlusse des Trio auffallend, welches die Musiker mit einem Tanz in H dur aus der *Iphigenie* in *Tauris* von Gluck endigten: diese Musik von einem wilden Charakter und stark vorgetragen theilte ihnen ihr ganzes Feuer und Lebhaftigkeit mit. Durch bald hastigen, bald langsamen Schritt, durch ihre bald ungestümen, bald gemäfsigten Bewegungen schien es, als ob sie die Bewegung der Musik hätten nachahmen wollen. Zuweilen bissen sie ins Gitterwerk ihrer Käfige, schüttelten sie mit ihren Rüsseln, stemmten sich mit ganzem Leibe daran, gleichsam als ob sie nicht Raum genug für ihren Zeitvertreib hätten, und sich Platz machen wollten. Von Zeit zu Zeit entschlüpfte ihnen bald ein durchdringender scharfer Schrey, bald ein leiser Pfiff. Ist das vor Freude oder Wuth? rief man dem Wärter zu: Sie sind nichts weniger als zornig, hiefs es.

Diese Wallung der Leidenschaft legte sich indefs wieder, oder wechselte vielmehr nur mit ihrem Gegenstande bey der darauf folgenden Arie: *O ma tendre musette*, aus c moll, blos mit dem Fagott ohne weitere Begleitung vorgetragen.

Die so einfache als zärtliche Melodie dieser Romanze, die durch den melancholischen Ton des Fagotts noch klagender ertönte, war für sie gleichsam bezaubernd. Sie giengen einige Schritte vorwärts und stunden wieder stille, um zuzuhören; stellten sich gerade unter das Orchester, spielten zärtlich mit ihren Rüsseln, und

schienen sich einander ihre verliebten Emanationen einhauchen zu wollen.

Merkwürdig war es, dafs sie, so lange diese Arie dauerte, auch nicht einen Schrey ausstiefsen, noch irgend eine Aeufserung sehen liefsen, die mit der Musik im Widerspruche gestanden hätte. Alle ihre Bewegungen waren langsam, abgemessen und ganz theilnehmend an der Zärtlichkeit des Stücks.

Indessen machten alle diese Reitze nicht gleichen Eindruck auf beyde. Während dafs Hans so ganz altklug in sich gekehrt blieb und nach seiner gewöhnlichen Art auf alles aufmerksam war, wurde seine Margrethe ganz leidenschaftlich, liebkosend, und streichelte ihn mit ihrer langen gelenken Hand, führtesie dann wieder auf sich selbst zurück, drückte mit deren Spitze ihre Brüste, führte sie, gleichsam als ob diese Spitze einen starken und zärtlichen Eindruck empfunden hätte, augenblicklich in ihren Mund, und steckte sie dann zuletzt in Hansens Ohr. Wer aber weder sah noch hörte, das war Hans; vielleicht weil er die Sprache seiner Margrethe noch nicht verstund, oder nicht verstehen wollte.

Dieser stumme Auftritt gewann aber plötzlich eine ganz andere Gestalt, die Leidenschaften fiengen an sich zu regen und in die stärkste Bewegung zu gerathen, als in der Luft die lebhaften und muntern Töne des Liedes *ça ira* sich hören liefsen, welches aus D dur vom ganzen Orchester gespielt, und dessen Eindruck durch den schneidenden Ton einer Pickelflöte noch besonders verstärkt wurde.

Aus ihren heftigen Freudenbezeugungen, aus ihrem Lustgeschrey, das bald grob bald klar und scharf, aber immer in der Intonation verschieden ertönte; aus ihrem Pfiffe, aus ihrem Gange bald zurück bald vorwärts, hätte man schliefsen sollen, dafs der Rhythmus dieser Arie, der nach und nach wächst, sie ganz angegriffen, sie unaufhörlich angespornt, und sie gleichsam gezwungen hätte, darnach zu gehen. Das Weibchen fieng nun an seine Anlockungen zu verdoppeln; seine Liebkosungen wurden immer handgreiflicher, und sein Schönethun viel anzüglicher und reitzender; oft rannte es schnell und hastig von seinem Männchen hinweg, kam rückwärts wieder, und gab ihm einen sanften Tritt mit dem einen Hinterfufse, um es zu benachrichtigen, es sey da; aber die arme Margrethe verlohr alle ihre Mühe umsonst. Glücklicherweise für sie, beruhigte und besänftigte die unsichtbare Macht, welche alle Sinnen betäubt, auch sie.

Die Instrumentalmusik hörte auf, aber Margrethe überliefs sich noch immerfort deren Eindrücken, als auf einmal, gleich einem sanften Regen, der in brennender Sonnenhitze das dürre Erdreich erfrischt, die süfse Harmonie zweyer Menschenstimmen, wie aus den Wolken von dem Orchester herab ertönte, um ihre heftige Berauschung zu mildern. Mitten in den heftigsten Bewegungen, sah man sie auf einmal sich mäfsigen und allmählig alle ihre Wünsche aufgeben; endlich stund sie wie angenagelt, den Rüssel gegen die Erde gesenkt, und, während einem Adagio in B moll, aus der Oper *Dardanus*, das sich *manes plaintifs* anfängt, von zwey Stimmen mit voller Begleitung gesungen, stellte sie das leibhaftige Bild der Ruhe dar.

So wunderbar diese Wirkungen auch immerhin scheinen mögen, so brauchen wir darüber doch nicht zu erstaunen, sobald wir bedenken, dafs die Leidenschaften der Thiere, wie die Leidenschaften der Menschen, in ihrer Natur einen rhythmischen und bestimmten Charakter haben, der von aller Erziehung und Kunst unabhängig ist. Wenn man acht hat auf die Bewegungen, welche diesen Leidenschaften gemäfs, und die Töne, die ihnen eigen sind, so findet man, dafs die Musik sie nur erweckt und aufregt; dafs sie dieselben blos verändert, nach ihrer Weise besänftiget, und nur damit Abgemessenheit, Ordnung, und Folge der Bewegungen in Verbindung bringt. Dazu können wir noch setzen, dafs die Leidenschaften der Thiere, die kein anderes Gesetz, als das der Natur, kennen, immer einfach und also auch viel leichter aufzuregen, zu leiten und zu ordnen sind, als bey den Menschen, bey welchen sie weit mehr zusam-

mengesetzt oder vermischt sind und folglich Theil an einander nehmen.

Nichts beweist aber mehr die Beziehungen und die innere Einstimmung des Rhythmus und der Melodie mit den Bewegungen und dem Tone der Leidenschaften, als die Gleichgültigkeit, in welcher die beyden Elephanten verblieben, als das Orchester gleich unmittelbar nach dem Adagio aus der Oper *Dardanus* das Lied *ça ira* zum zweytenmale anstimmte, und zwar nur mit dem einzigen Unterschiede, dafs es, statt wie vorher aus D dur, nun aus F dur gespielt wurde. Es blieb zwar das nemliche Lied, aber ihm fehlte der vorige Ausdruck; es blieb die nemliche Harmonie, es hatte aber seine vorige Kraft verloren; es blieb das nemliche Zeitmaas, es war aber nicht mehr so auffallend und drückte den Rhythmus nicht genugsam aus.

Ich gehe nun schnell auf die übrigen Stücke über, welche aufgeführt wurden: diese waren die Ouverture von *Devin du Village*, welche sie wieder ganz heiter und vergnügt machte; der Gesang Heinrichs des Vierten, *Charmante Gabrielle*, welcher sie in eine Art von Schmachten und Erweichung brachte, die in ihren Geberden und in ihrem ganzen Benehmen sichtbar waren. Es wurden noch mehrere Stücke aufgeführt, die aber alle keine Wirkung thaten, bey denen ich mich also auch weiter gar nicht aufhalten will. Ich komme aber auf das Lied *ça ira* zurück, welches nun zum drittenmale, und zwar, wie das erstemal aus D dur, mit mehrern Stimmen besetzt, erschallte. Hier mufs man nun ein lebendiger Augenzeuge von dessen Wirkungen gewesen seyn, wenn man sich eine richtige Vorstellung davon machen will. Margrethe war ihrer gar nicht mehr mächtig; sie lief im Sprunge, hüpfte nach dem Takte, und liefs zu den Tönen der Singstimmen und der Instrumente, Töne hören, die denen einer Trompete glichen, und dennoch mit der ganzen Hormonie keinen Mifsklang hervorbrachten. Während sie sich ihrem Hans näherte, schlug sie mit ihren lappigen Ohren in einer aufserordentlichen Schnelligkeit sich an den Kopf und suchte ihren Hans an allen empfindlichen Theilen seines Körpers mit ihrem verliebten Rüssel durch sanftes Streicheln zu reizen: auch wurde dabey kein sanfter Fufstritt gespart. Oft setzte sie sich für Entzücken mit dem Hintertheile auf die Erde, reckte die Vorderfüsse in die Höhe und stemmte sich mit dem Rücken wider die Wände ihres Käfters. Deutlich und vernehmlich hörte man sie in dieser Stellung einen sehnsuchtsvollen Schrey nach dem andern thun; aber kurz darauf, gleich als ob sie sich einer Handlung vor so vielen Zeugen schämte, erhob sie sich wieder, und fieng ihren abgemessenen Gang aufs neue wieder an *).

(Der Beschluss folgt.)

*) Man weiss schon längst aus der Erfahrung, dass der Elephant im häuslichen Zustande sich allen Genuss der Liebe versagt, und wenn er auch den stärksten Reiz dazu fühlte; dass er sogar in der Freyheit sich selbst den Blicken seines Gleichen dabey entzieht; dass er mit seiner eliebten sich davon macht, die einsamsten Orte aufsucht, und das heiseste Verlangen der Natur nicht eher stillt, als bis er sich ganz im dunkeln Schatten der stillen Wälder verborgen sieht. Die Schwierigkeit, ihm in diesem Augenblicke zu überraschen, ist die Ursache, warum wir über die Art und Weise, wie er den Akt seiner Vermehrung vollbringt, nichts weiter als Muthmassungen haben.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VIII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. №. VIII. 1799.

Nachricht.

W. A. Mozarts wohlgetroffenes Portrait, von Kohl in Wien gestochen, ist bey uns für 8 Gr. zu haben.

Auch ist unser Vorrath musikalischer Instrumente neuerlich durch mehrere Instrumente von vorzüglichen Meistern, als Pianofort's, Pedal-Harfen, Guitarren, Clarinetten, Flöten, Violinen, Pariser Violin- und Violoncell-Bogen vermehrt worden.

Wir zeigen hierbey wiederhohlt an, dafs wir Bestellung auf alle Arten gangbarer Musikalischer Instrumente annehmen.

Neue Musikalien, im Verlage der Gebrüder Meyn in Hamburg.

Bornhardt, Punschlied im gesellschaftlichen Cirkel mit Begleitung des Forte-piano zu singen. 4 Gr.

Bornhardt, XJ Lieder mit Begleitung des Pianoforte zu singen. 18 Gr.

Cerio, Abschiedslied der Madame Lange, gesungen in ihrem letzten Conzert im französischen Schauspielhause den 14 April 1798. 4 Gr.

Der Congrefs zu Rastadt, eine Cantate für die Singstimme ganz durchcomponirt mit Begleitung des Pianoforte. 12 Gr.

Gaveaux, Favorit-Arie aus der Oper der kleine Matrose. Ueber die Beschwerden dieses Lebens 3 Gr.

Grand Duo du Prisonnier: O ciel! dois-je en croire mes yeux etc. pour le Clavecin ou Pianoforte. 12 Gr.

Haltenhof, der Leyermann, eine Romanze im Volkston von C. W. H. mit Accompagnement des Pianoforte und der Maultrommel. 4 Gr.

Hennig Trois Duos concertants pour 2 Flûtes traversieres. 1 Thlr. 4 Gr.

Himmel, Sechs Deutsche Lieder mit Begleitung einer Flöte, eines Violoncells und Fortepiano. 16 Gr.

Himmel, Trauer-Cantate zur Begräbnifsfeyer Sr. Königl. Majestät von Preussen Friedrich Wilhelm II. von Herklots. 5 Thlr.

Lacroix V Walzes pour le Pianoforte Op. 1 mn. 6 Gr.

— — Trois Duos concertants pour 2 Violons Op. 2. 1 Thlr. 4 Gr.

Lied beym Siege des Admiral Nelson, aus dem Englischen fürs Klavier oder Pianoforte. 4 Gr.

Musikalisches Journal zweyter Jahrgang 1stes bis 6tes Heft. à 10 Gr.

Romance du Prisonnier pour le Clavecin ou Pianoforte. 3 Gr.

Valze à la Buonaparte et Quadrille à la Nelson pour le Pianoforte. 4 Gr.

Vorstehende Musikalien sind auch bey Breitkopf und Härtel zu haben.

Musikanzeige.

Im Verlage der Gombartischen Musikhandlung in Augsburg ist eine ganz neue grofse Sinfonie von dem berühmten Joseph Haydn op. 91. à 3 fl. — erschienen; und in allen guten Musikhandlungen zu haben — zugleich wird dem sämmtlichen Musikalischen Publicum Deutschlands andurch bekannt gemacht, dafs alle unsere Verlags-Artikel, welche uns nachgestochen werden, von nun an 10 pr. Ct. wohlfeiler abgelegt werden sollen.

Die Gombart'sche Musikhandlung.

Ankündigung.

Den Liebhabern des Gesanges kündige ich eine Cantatina an die Tonkunst mit Begleitung des Pianoforte, componirt von G. A. Naumann auf Pränumeration an. Der Name des Componisten macht es ganz überflüssig, etwas zum Lobe dieses Tonstückes zu sagen. — Sie wird, nebst einer Titelvignette, sauber in Kupfer gestochen, auf holländisch Papier gedruckt, und in einem farbigen Umschlag gebunden, zur Ostermesse dieses Jahrs erscheinen; bis dahin steht die Pränumeration zu 1 Thlr. offen, der nachherige Preis ist 1 Thlr. 8 Gr. Das 6te Exempl.

hat jeder Sammler frey. Die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung nimmt in frankirten Briefen Pränumeration an. Leipzig im Jan. 1799.

Der Verleger.

Musikalische Anzeige für Organisten und Musikliebhaber.

Da die von meiner Composition herausgegebenen Zwölf Orgelstücke verschiedener Art, erste Sammlung, von Kennern und Liebhabern der Tonkunst mit Beyfall aufgenommen, und ich von diesen zur Fortsetzung derselben aufgefordert worden bin; so kündige ich hiermit eine zweyte Sammlung von zwölf Orgelstücken verschiedner Art, auf Pränumeration an. Der Preis des Exemplars ist zehn Groschen; und Pränumeration wird bis zum Monat April d. J. angenommen. Wer sich der Entfernung des Orts halber nicht an mich selbst wenden will, beliebe seine Bestellung in Gotha an die Beckerische und in Leipzig an die I. II. Benj. Fleischerische Buchhandlung zu richten. Postämter, Buchhandlungen und Musiker, welche sich mit Annahme der Pränumeration befassen wollen, erhalten das zehnte Exempl. frey. Briefe und Gelder bitte ich postfrey einzusenden. Die Exemplare werden in der nächsten Leipziger Ostermesse abgeliefert. Nach verlaufenem Pränumerations-Termin wird das Exemplar 16 Gr. kosten. Gotha, am 20. Januar 1799.

Carl Gottlieb Umbreit,
Organist zu Sonneborn bey Gotha.

Ankündigung eines Handbuchs für Cantoren und Organisten.

Man klagt, declamirt und spöttelt über den jetzigen Zustand der Kirchenmusik und des Kirchengesanges. Was helfen aber Klagen, Declamationen und Persiflage? Kommen wir auf diesem Wege der Erfüllung unsrer frommen Wünsche für die Verbesserung des Musikwesens in unsern Kirchen auch nur um einen Schritt näher? die Erfahrung sagt: nein! Sind denn aber Kirchenmusik und Kirchengesang so gar geringfügige Gegenstände, dafs sie wirklich nicht mehr Aufmerksamkeit, nicht mehr thätige Annahme verdienen, als man ihnen leider! in unsern Tagen aus Gnade und Barmherzigkeit angedeihen läfst? Die Tonkunst in der Kirche, wo sie einst zärtliche gedeihliche Pflege erhielt, wo sie zu hohen Zwecken erzogen und gebildet ward, in so ärmlicher

Mitleid und Widerwillen erregender Gestalt! Freylich Veranlassung genug zu warmen Declamationen: aber wie gesagt, die helfen nicht. Allein woher kommt es, dafs Tonkünstler, die bey der Sache intressirt und ihr gewachsen sind, ebenfalls nicht viel mehr thun, als Klagen und declamiren?? — —

Ich bin vollkommen überzeugt, dafs es sehr dreist, dafs es verwegen ist, und wahrscheinlich auch dafür erklärt werden wird, wenn ein Musikgelehrter minorum gentium, ohne Ruf, ohne Namen, Anstalten macht, Hand an die Verbesserung höchstwichtiger Gegenstände, die, wenn sie dabey gewinnen sollen, der Feder eines gelehrten Tonkünstlers der ersten Classe bedürfen — zu legen; doch bin ich auch nicht minder überzeugt: dafs etwas, nach besten Kräften, für eine mifslich stehende Sache gewagt, besser sey, als müfsig zugesehen, die Achseln gezuckt, ein Lamento angestimmt, eine gelehrte Miene angenommen, und weise oder hohngesprochen. Ich hoffe und bitte daher: dafs diejenigen meiner Amtsverwandten, die, ehe sie ins Amt kamen, nicht Gelegenheit, oder — es sey was es wolle! nicht hatten, sich die zu ihrer Amtsführung erforderlichen Kenntnisse zu erwerben, die im Amte selbst, entweder aus Mangel an Bücherkenntnifs, oder aus Mangel an Vermögen sich eine Musikalische Bibliothek anzuschaffen, durch eignes Studium das Versäumte nicht nachholen, das Fehlende nicht ergänzen konnten, diejenigen also, für die eigentlich ich geschrieben, denen meine Arbeit wirklich nützlich seyn kann, in Ermangelung eines Werks aus einer gelehrtern Feder, vor der Hand mit dem meinigen für lieb nehmen mögen. Ich halte dafür: um die erste Hand an die Verbesserung der Kirchenmusik und des Kirchengesanges zu legen, mufs man den grofsen Theil der Cantoren und Organisten mit ihren Pflichten bekannter machen, als sie es zu seyn scheinen, und ihnen Mittel an die Hand geben, diesen Pflichten, bey deren sorgfältigster Erfüllung Kirchengesang und Musik nur allein wirklich das werden, was sie seyn könnten und sollten, zu genügen. Dies ist die gutgemeinte Absicht des Elementarwerks, welches ich unter obigem Titel möchte drucken lassen. Der Plan und Inhalt desselben ist kürzlich folgender.

Erster Theil.

Cantor. A. als Vorsänger. a) ohne, b) mit der Orgel. — Ueber den Kirchengesang. Kurzgefafste Geschichte desselben. Nutzen. Gegenwärtiger Zustand. Nothwendigkeit der Verbesserung desselben. Mittel zu diesem Zweck. Pflichten des Cantors, als Vorstehers des Kirchengesanges.

B. als Musikdirector. Geschichte der Kirchenmusik, Nutzen. Gegenwärtiger Zustand. Nothwendigkeit der Verbesserung derselben. Mittel zu diesem Zweck. Pflichten des Cantors als Musikd. z. B. Wahl der aufzuführenden Stücke u.

in Rücksicht. β. in Rücksicht der Composition. Proben. Stimmung. Tempo. Sänger. Singeschulen. Singchöre. Instrumentisten u. s. w.

Zweyter Theil.

Organist. A. Kenntnifs seines Instruments, der Orgel. Structur. Erhaltung. Stimmung. Prüfung. Disposition derselben.

B. Gebrauch seines Instruments. Ueber das Orgelspiel überhaupt. Insbesondere: vom Vorspiel. Choral. Musikbegleitung. Fantasie. Fuge.

Dritter Theil.

Musikalisches Wörterbuch, mit besonderer Rücksicht auf den Cantor und Organisten.

* * *

Sollte nun einer unsrer Gelehrten von Eifer und Liebe für gottesdienstliche Musik beseelten Tonkünstler, deren Ruf längst etablirt ist, gesonnen seyn, uns ein ähnliches Werk zu schenken, so würde dadurch mein eigener mehrjähriger Wunsch erfüllt, und jezt noch, nach Ankündigung meiner Arbeit, würde ich gern, und wie billig bescheiden zurücktreten. Lange habe ich darauf gewartet: denn es wurde von einem und dem andern Hoffnung darzu gemacht — lange — defs mufs mancher nahe und ferne Freund mir Zeuge seyn! — lange habe ich der Aufforderung, mit meiner Arbeit hervorzutreten, widerstanden, habe unentschlossen hin und hergeschwankt, sollte ich oder sollte ich nicht? denn das Loos und der Lohn manches grofsen Schriftstellers, der es wagte, sich einer mifslichen Sache anzunehmen, sind mir so unbekannt nicht. Man ruft, man schreit um Theilnahme, um Gemeingeist für einen Gegenstand. Alles sizt ruhig und lauert. Läfst einer durch solche Aufforderung sich kirren, folgt er dem Ruf, tritt er öffentlich mit seiner Lehre hervor; so sind auf einmal der deorum ex machina so viel, die das alles längst wufsten, besser wufsten, am allerbesten wufsten — freylich nur es nicht von sich geben wollten oder — konnten! — Ich bin nun einmal entschlossen, und so darf und kann mich dies nicht kümmern, wohl aber etwas anders. Wers versucht hat, wird, denke ich, ziemlich bestimmt wissen, wie viel oder wie wenig durch Herausgabe musikalischer Schriften sich gewinnen läfst, und es mir gerne glauben, dafs wenn man sich dazu entschliefst, es einem sehr wahrscheinlich mehr um Beförderung einer guten Sache, als um Gewinn zu thun seyn müsse. Was mich anbelangt, so wünschte ich eben nicht für meinen guten Willen, um Lohn für mehrjährige mühsame Arbeit, für so manche zum Behuf derselben bereits gemachte Auslage und Ausgabe, noch obendrein offenbar Schaden zu leiden. Man wird mir daher die Bitte erlauben und erfüllen: falls meine Arbeit mit der eines berühmten Schriftstellers in Collision kommen könnte, mir solches privatim oder öffentlich gefälligst anzuzeigen. Ich werde daher noch eine Messe abwarten: unterdessen aber — was ich längst besonders drucken zu lassen willens war, die erste Abtheilung des zweyten Theils als ein für sich bestehendes Werkchen herausgeben. Ich kündige es also hiermit an unter dem Titel:

Ueber die Structur, Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel, nebst einer Anleitung zur Disposition derselben. mit 4 Kupfertafeln in Quart.

Dies Werkchen ist keinesweges Compilation, sondern durch eigne angelegentliche Untersuchungen mit Zuziehung geschickter erfahrner Orgelbauer entstanden. Da dergleichen Schriften nichts weniger als jedermanns Kauf sind, so kann ich die Herausgabe nicht anders als auf Vorausbezahlung wagen: diese beträgt Einen Thaler Sechzehn Groschen in Gold. Diejenigen, welche so gefällig seyn wollen, Intressenten zu sammlen, erhalten das 6te Exemplar, oder den Betrag desselben. Als einen öffentlichen Beweis, welche Theilnahme meine Arbeit bey denen, für die sie eigentlich bestimmt war, gefunden, zugleich aber auch als öffentlichen Dank für die Beförderung meines Unternehmens werde ich die Nahmen der Pränumeranten, dem Werke vordrucken lassen, weshalb ich mir solche lesbar geschrieben postfrey erbitte.

Zugleich lasse ich einen Pendant zu diesem Werke drucken:

Für Kirchenpatrone, Vorsteher, Administratoren u. dgl. über Verdingung und Prüfung neuer Orgelbauten und wichtiger Reparaturen. Pränumerationspreis 4 Gr.

Die Pränumeranten auf das Werk: über die Structur, Erhaltung etc. erhalten diesen Pendant als Zugabe unentgeldlich.

Die Interessenten für angezeigte Schrift über die Orgel bitte ich zugleich vorläufig sich zu erklären: ob sie willens sind sich für das ganze Handbuch zu interessiren? um doch einigermafsen vorher zu wissen, welche Theilnahme ich zu erwarten habe. Prenzlow, den 1. Nov. 1798.

G. C. Fr. Schlimbach.

In der vollen Ueberzeugung, dafs der Hr. Cantor u. Organist Schlimbach in dem angekündigten wie in seinem gröfseren Werke seinen Amtsbrüdern ein gründliches und sehr brauchbares Werk bereitet, erfülle ich sein Verlangen, dafs ich dieser Ankündigung ein Wort der Empfehlung beyfügen möchte, mit dem willigsten Herzen. Alles was ich von dem Werke gesehen und dar-

über durch Briefe und Umgang von dem Verf. vernommen habe, überzeugt mich, dass er die eifrigste Unterstützung aller ächten Künstler und Kunstfreunde verdient, und ich selbst werde mich gern beeifern, Pränumeration für ihn zu sammlen. Berlin, in Nov. 1798.

L. F. Reichardt.

Berichtigung einer Anmerkung aus der allgemeinen Musikalischen Zeitung, No. 13. in der Abhandlung: Ueber Flöte und wahres Flötenspiel.

Ich werde in der angeführten Anmerkung für den Lehrer des Hrn. Kammermusikus Saust in Dessau gehalten, muss aber hierdurch öffentlich versichern, dass dieses Vorgeben, rühre es vom Redacteur *) dieser Zeitung, oder vom Hrn. Saust selbst her, ungegründet sey. Wohl aber habe ich gehört, dass Hr. Taubert in Ballenstädt der Lehrer des Hrn. Saust auf der Flöte gewesen seyn soll. Hr. Saust hielt sich einige Zeit in Dresden auf, und beehrte mich verschiedene Male mit seinem Besuche. Bey dieser Gelegenheit befragte er mich über die Vortheile die Flöte zu spielen, und besonders wegen der Triller in der höchsten Octave. Unterricht aber — habe ich ihm niemals auf diesem Instrumente gegeben. Wie würde auch das haben Statt finden können, da bey einem Aufenthalt von einigen Wochen es unmöglich ist, dieses Instrument in der gehörigen Art tractiren zu lernen: Herr Saust müsste denn die wenigen Unterredungen, die wir zusammen gehabt haben, für Unterricht halten. Gerade dasjenige, was mir in jener Anmerkung zur Last gelegt wird, nämlich die Intonation, ist es, worauf ich ihn oft aufmerksam gemacht habe.

Dresden, Januar. 1799.

Ioh. Fr. Prinz.
Churfürstl. Sächs. Kammer-Musicus.

*) Wie kann Herr Prinz nur auf diesen Gedanken kommen, da der Aufsaz mit dem Namen des Verf. bezeichnet ist? —
d. Redact.

Neueste Musikalien, im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

(Fortsetzung von Nro. VI. des Intell. Bl.)

Bermann 3 Duos pour Violon Op. 4. 1 Thlr.

Belleval Sonate pour Violon. 12 Gr.

Mozart oeuvres complettes. Cah. I. Contenant VII Sonates p. Pianoforte. 3 Thlr.

— — do — Cah. II. contenant XII. Variations p. Pianoforte. 3 Thlr.

— — Idomeneo, König von Creta. Eine ernsthafte Oper in 3 Aufzügen, mit italiänischem und deutschem Texte, im Klavierauszuge von A. E. Müller. 4 Thlr. 12 Gr.

— — Ouverture aus der Oper Idomeneo, fürs Clavier. 4 Gr.

— — die Entführung aus dem Serail. Ein komisches Singspiel in 3 Aufzügen im Klavierauszuge von A. E. Müller. 3 Thlr. 12 Gr.

— — Sinfonie aus — do — für's Klavier. 4 Gr.

— — Die Hochzeit des Figaro. Eine komische Oper im Klavierauszuge, von S. Schmied. 1r Act. 1 Thlr. 16 Gr.

Müller, I. C. XII. Variations pour le Clavecin ou Pianoforte. 16 Gr.

Müller, A. E. Sammlung von Orgelstücken, enthaltend 12 leichte und 6 schwere Sätze. Erstes Heft. 12 Gr.

— — Concert pour la Flûte traversiere, avec accompagnement de 2 Violons, 2 Obois, 2 Cors; 2 Fag. 2 Clar. 2 Viol. Timp. et Basse. Op. 16. 2 Thlr.

Neefe, Melodien zu Herders Bilder und Träume. 20 Gr.

Paisiello, Canzonetta: patrona compatime etc. aus dem Intermezzo: der Schuster, italienisch und teutsch, mit Begleitung der Guitarre oder Pianoforte. 6 Gr.

Pallas, Fridrike, Lieder für Klavier und Harfe. 8 Gr.

Pilz, K. P. E. Drei Märsche, drei Menuets und eine Polonaise fürs Klavier oder Pianoforte. 8 Gr.

— — Arie: Schöne Mädchen, wer euch trauet, im Klavierauszuge. 5 Gr.

— — Sechs Allemanden, und sechs auserlesene Gedichte fürs Klavier. 8 Gr.

— — Trinklied absolvirter Studenten. 3 Gr.

Piramiden von Babilon, die, eine grosse heroisch-komische Oper in 2 Aufzügen; der erste Aufzug von Gallus, der zweyte von Winter, im vollständigen Klavierauszuge, mit einem Titelkupfer. 4 Thlr. 12 Gr.

Riedel, G. L. Freundschaft und Liebe. Eine Sammlung vermischter Klavier- und Gesangstücke. 16 Gr.

— — Six Sonates pour le Clavecin. 1 Thlr.

Rösler, Rondo pour le Clavecin Op. 2. 8 Gr.

— — Sonate per il Pianoforte Op. 1. 16 Gr.

(Wird fortgesezt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Februar N°. 20. 1799.

Abhandlung.

Etwas über den sogenannten Musikalischen Styl.
(Beschluss.)

Damit ich aber die Leser, welche die Musik mehr um des Genussses, als um der Berichtigung ihrer Ideen willen treiben, nicht mit bloſsen Spekulationen unterhalte; will ich versuchen, ob ich ihnen durch Beyspiele zu obiger Eintheilung, aus dem mir bekannten Theile vorzüglicher Kunstwerke unsers Zeitalters, meinen bisherigen Vortrag mehr versinnlichen kann. Am Ende haben wir vielleicht das Vergnügen, noch obendrein zu sehen: Zu welcher Art sich das natürliche und angebohrne Talent jedes unserer Lieblingskomponisten hinneigt.

Muster und Proben vom Ausdruck hoher Empfindungen und von pathetischer Musik, hören wir in C. Ph. Em. Bachs Kirchensachen und andern Werken; in Georg Benda's Romeo und seinen Kirchensachen; in Boccherini's Quintetten und Quartetten; in Muz. Clementischen Klaviersonaten; in Dittersdorf Oratorien; in Faschens mehrchörigten Psalmen und Hymnen; in Glucks Werken; in Grauns Tode Jesu; in Hassens St. Elena und andern Werken; in Joseph Haydns ersten Sinfoniesätzen; in Michael Haydns Kirchensechen; in Hendels Werken; in Homilius Oratorien und andern Kirchensachen; in W. G. Mozarts Werken; in Monsigny's Deserteur; in Podbielski's ersten 6 Klaviersonaten; in Reichardts Trauercantate, Passion, Andromeda und Brenno u. s. w. in Salieri's Armida, Axur, la Ciffra u. s. w. in Schulzens Chören zur Athalie und mehrern seiner Werke: in Wolfs Ostercantate und Oratorien u. s. w.

Muster und Proben von ruhigern und sanftern Empfindungen der zweyten Classe, finden wir durchaus in den Werken von Abel, J. Chr. Bach, G. Benda, Fasch, Gaſsmann, Graun, Jos. Haydn im *Stabat mater*, und besonders in seinen mittlern Sinfoniesätzen; Hasse, Hiller, Leop. Hoffmann, Kozeluch, Homilius, Naumann, Piccini, Pleyel, Reichardt, Rolle, Sacchini, Salieri, Schulz, Schwanberg, Vanhal u. s. w.

Wir kommen nun an die dritte Eigenthümlichkeit in der musikalischen Schreibart. Hierzu rechneten wir oben den populären Styl, die komische Laune und die Karrikatur im Ausdrucke, eine Schreibart, welche einzig und allein beym Operettentheater und beym Liede anwendbar ist, und welche, nach der Menge der Lieder- und Operettenkomponisten zu urtheilen, die gemeinste und leichteste zu seyn scheint, und dennoch, wie die Erfahrung lehrt, von den wenigsten mit Glücke ausgeübt wird. Denn es bleibt dies ein besonderes Geschenk der Natur. Nicht jedem lächelt die Muse bey seiner Geburt so freundlich an. Und keine erlernte Kunst und Wissenschaft, nicht das tiefste Studium des Contrapunkts und der Harmonie, nicht die Kenntniſs aller Schleifwege der Modulation, nicht die Kunst, ein ganzes conzertirendes Orchester in der Partitur über einander her zu schreiben, nicht das Talent, die Töne und Melodien der verschiedenen Stimmen in einander zu verschmelzen, kann den Ausdruck des Komischen befördern. Daher möchte wohl die Anzahl derjenigen Komponisten, welche sich durch Muster und Meisterstücke in dieser Klasse

von Schreibart gezeigt haben, am kleinsten ausfallen. Hin und wieder mag es wohl einem der oben genannten würdigen Männer geglückt haben, sich in ihren Werken dem Populären, dem Komischen und selbst der Karrikatur zu nähern; aber immer wird uns dabey etwas zu wünschen übrig bleiben.

Unter allen behauptet sich der Herr von Dittersdorf ohne Widerrede, in seinen Werken am allgemeinsten im Besitze dieser Stücke, und besonders jener Karrikatur, welche man bisher nur als ein Eigenthum der Maler angesehen hat. Um sich hiervon zu überzeugen, braucht man nur sein allgemein bekanntes *Rothes Käppchen*, die vom Dichter desselben aufgewärmte *Giannina* des Livigni, dem man sonst unter seinen Werken eben nicht den ersten Platz anweist, mit anzuhören. Nur wenige Sätze werden darinne ausfallen, welche nicht alsbald in jedem Ohre Eingang fänden und dadurch ihre Popularität bewiesen.

Eben so wenig fehlt es darinne an ächt komischer Laune *). Man höre, wenn der Kastellan singt: das nehmer sich zur Lehre u. s. w. Wie er bey der Wiederholung dieser Worte, in langsamern Zeitmafse sehr ernsthaft und nachdrücklich seinem Schwager Schulzen noch einmal sagt; und werd er einmal klug! Und da er sieht, dafs er dennoch tauben Ohren predigt; wird er ungeduldig und zankt, indem er noch einmal zurückkommt, ihm das Nehmliche mit Heftigkeit vor. Man mufs dies hören, um den glücklichen Einfall des Komponisten geniefsen zu können; so wie dies überhaupt in der Musik bey allen komischen und witzigen Zügen der Fall ist.

Viel edelkomischen Ausdruck und Karrikatur zugleich hat ferner die Arie des alten Husarenrittmeisters: Lustig leben die Soldaten. Der Komponist malt hier die Lustigkeit eines alten Kriegers mit Recht in einer muntern Polonoise, vermittelst welcher er seine Thaten, in Kämpfen mit Mädchen und Türken erzählt. Aber dann erhebt sich der Ausdruck bis zum innig Rührenden, wenn er an die Worte kommt: doch die Zeit ist nun vorbey! Itzo will ich bey dir bleiben u. s. w. Bey den Worten hingegen: Liebe Linna was ist das? wird der Ausdruck wieder komisch: da er sich nehmlich durch ihre Thränen, selbst bis zum Weinen gerührt sieht, sucht er mit Gewalt, so gut er kann, eine Lustigkeit zu affektiren, indem er tanzt und dazu singt: danja, danja, danja te! Dies kommt aber so gezwungen heraus, dafs man immer noch gleichsam die Thräne der Schwermuth durchschimmern sieht. Oder aber, es ist der Gesang eines alten Knaben, der das, was er vor 50 Jahren auf dem Tanzplatze hörete, hier halb und halb, in Fragmenten, wiedergiebt. Sey es diese oder jene Idee, welche der Komponist dabey gefafst hatte; so war es in beyden Fällen ein Meisterzug.

Dann noch die allerliebste Romanze: Es war einmal ein alter Mann; munter, angenehm und populär, ohne doch gemein zu seyn.

Von ächter Karrikatur findet man hier eben so viel Muster. Z. B. gleich im Anfange, nachdem sich die Schwäger und Schwägerinnen eine Zeitlang durchgezankt haben, klagen sie am Ende: Wie wirbelt es in meinem Kopf, la borla, borla, borlabo, so poltern Erbsen in dem Topf, la borla etc. Ich möchte den sehen, der bey diesem Gewäsche, so wie es Dittersdorf behandelt hat, nicht wenigstens lächeln sollte?

Ein ähnlicher Zug von wahrer Karrikatur

*) Anmerkung. Ohne im geringsten Hrn. Gerber hier zu widersprechen, ohne im geringsten das dem Hrn. von Dittersdorf hier beygelegte Lob schmälern zu wollen, kann ich mich doch nicht enthalten, bey dieser Gelegenheit auch auf einige andere deutsche ächt komische Theaterkomponisten, wenigstens im Allgemeinen hinzuweisen. Hiller ist der Eine, Kunzen der Andere. Man gehe in dieser Hinsicht die Operetten des Ersten durch, man höre vom Zweyten etwa die meisterhafte Oper: Das Fest der Winzer, wovon ich gern recht viel sagte, wenn ich nicht glaubte, das Stück sey schon überall bekannt: — und man hat wahrhaftig komische und zugleich geistreiche Musik, wenn auch weniger Karrikatur. Die angeführten drey schätzbaren Theaterkomponisten scheinen sich, in Ansehung des Charakters ihres Komischen, gegen einander zu verhalten, wie die drey schätzbaren Theaterdichter — Hiller, Kunzen, Dittersdorf: Gotter, Jünger, Bretzner. Der Red.

findet sich am Ende des Finals vom ersten Akte, wo die ganze Gesellschaft über die Frage im Zwiste ist: ob der Schulze seine Frau in den Brunnen geworfen habe, oder nicht? Am Ende läfst sie der Komponist bey den Worten: Das Herz schlägt wie ein Hammer mir, gleich einer Mühle klapperts hier! die ganze *Ouvertüre* wieder — absingen, und zwar so, dafs jeder Zuhörer in Versuchung geräth, mitzusingen.

Noch gehört hieher der fürchterlich - komische Synagogensingsang des Juden aus dem vorigen Jahrhunderte, mit den launigten und drolligten Verzierungen.

Und endlich im Schlufsgesange, das ausschweifende und unaufhörliche Gerühme und Geprahle der ganzen werthen Gesellschaft, über das grofse Wunder, das solch ein Käppchen wirken kann, und das der Komponist durch meisterhafte Variationen einer jeden Strophe, immer interessant für den Zuhörer zu erhalten gewufst hat. Und dennoch scheint die komische Laune im Schlufsgesange zum Hieronymus Kniker, wo möglich, noch weiter getrieben zu seyn.

Ich bin hier mit Fleifs die Proben übergangen, welche er auch von dem Ausdrucke edler und grofser Empfindungen in dieser Oper, z. B. in der Arie giebt: Flieht ihr quälenden Gedanken und besonders in: Endlich fliehet alle Plage; welche meisterhaft mit der Flöte konzertirt; um nicht die ganze Oper durch zu mustern: da ihn die Liebhaber schon in seinen Oratorien und andern Werken, von dieser Seite rühmlichst haben kennen lernen.

Aufser Herrn von Dittersdorf scheint die Natur noch dem Herrn Kapellmeister Schuster unter den deutschen Komponisten, eine besondere Anlage zur komischen Schreibart gegeben zu haben. In wiefern er aber von diesem Talente Gebrauch gemacht hat, mögen diejenigen beurtheilen, welche mehrere seiner Werke kennen. Noch gewisser und sicherer können wir diesen Witz, diese komische Laune, unserm grofsen Joseph Haydn zuschreiben, der davon so vielfältige Proben in seinen Instrumentalstücken, besonders in den Menuetten und letzten Sätzen seiner Sinfonien, ohne alle Beyhülfe der Worte gegeben hat. Unter den Ausländern findet man in den *Drey Pächtern* von Desaides eine Arie, worinne ein Hochzeitfest in wahrer Karrikatur beschrieben wird. Auch giebt es in des Pariser Martini's *Gutsherrn* ein Muster eines höchskomischen, aber naiven Rundgesangs, wozu die ganze Gesellschaft zugleich Hand in Hand tanzt.

Von populären und naiven Liedermelodien hingegen, haben uns der Herr Kapellmeister Schulz, in seinen Liedern im Volkstone und seinen Operetten, und Herr Kapellmeister Reichardt hin und wieder unübertrefbare Muster geschenkt.

Man hat sich hier mit Fleifs etwas länger bey dieser dritten Art des Ausdrucks aufgehalten, weil bisher davon in keinem unserer Lehrbücher etwas gesagt worden ist, auch wohl wenig möchte gesagt werden können: da aufser den nöthigen Regeln zu dem sogenannten reinen Satze oder zur Behandlung der Harmonie überhaupt, nur Weniges, was zur guten Melodie gehört, und das Allerwenigste, was den Geist und den Charakter derselben betrift, durch Worte, mitgetheilt werden kann. Um desto mehr wäre zum besten der Dilettanten und junger Komponisten zu wünschen, dafs sich ein in der Nähe eines stehenden Theaters lebender Mann von Geschmack, Kenntnissen und Erfahrung, aufmuntern liefse, diese Idee in einem eigenen Werke, wobey es nicht an den nöthigen Notenbeyspielen fehlte, auszuführen. Wie nöthig wäre nicht ein solches Werk jungen Anfängern bey der Bearbeitung eines Textes zum angemessenen musikalischen Ausdrucke der Charaktere und Leidenschaften! Auch den Herrn Gelehrten wäre es sehr zur Berichtigung ihrer Ideen, vom musikalischen Charakter und Ausdrucke dienlich; wie man hie und da aus ihren unbestimmten und verworrenen Regeln siehet, welche gemeiniglich von der Dichtkunst und Malerey abstrahirt sind und sich gar nicht auf die Musik anwenden lassen. Bey aller Hochachtung für ihre übrigen Verdienste, mufs man doch gestehen, dafs ihre ästhetischen Vorträge, beym Mangel gehöriger Bekanntschaft mit der Sprache

der Töne, der eigentlichen Sprache der Empfindungen, dem Tonkünstler nicht selten als musikaliche Persiflagen vorkommen müssen. Der erfahrne Tonkünstler findet in seiner lebendigen Tonsprache, aufser den Mitteln, die ihm selbst die ersten Philosophen der Welt an die Hand geben können, noch tausend andere, wodurch er sich denen mit seiner Sprache Vertrauten verständlich machen kann: so wie man von den alten römischen Mimikern versichert, dafs sie ihren gewöhnlichen Zuschauern eine ganze Geschichte durch Geberden verständlich machen konnten.

Aber noch eins. Den lustigen, leichten und tändelnden Ton, der unsere Operetten gegenwärtig der Tanzmusik so ähnlich macht, haben wir ohne Widerrede, theils dem Wiener Lieblingstone und theils den häufigen Uebersetzungen aus dem Italienischen, mit der beybehaltenen Originalmusik, zu danken. Es ist auch wider dies lustige Wesen um desto weniger etwas einzuwenden, je nothwendiger es unserm Zeitalter wird, um bey den überhand nehmenden fatalen Lagen seine Existenz noch einigermafsen erträglich finden zu können, dafs wir auf jede kleine Erhöhung unserer noch übrig gebliebenen Freuden, geitzig sind und sie mit beyden Händen fassen. Allein, wenn auch bey diesem häufigen Gebrauche übersetzter Texte mit der Originalmusik, der Charakter im Text und Tone sich gleich bleibt: so geht doch der Ausdruck aller und jeder Accente, sie mögen Namen haben wie sie wollen, oder neumodischer zu reden: ein grofser Theil der bestimmtern zweckmäfsigen Form und was dem Werke eigentlich die ästhetische Schönheit verschaft, schlechterdings verloren. Nicht nur verloren für die Ohren der Zuhörer, sondern auch selbst nach und nach für unsere deutschen Komponisten. Wie grofs aber dieser Verlust ist, davon kann ich hier meinen Lesern keine Berechnung machen. Man schlage, um sich von der Wichtigkeit dieser Sache zu überzeugen, den simpeln einstimmigen Gesang nach, welchen der beynahe hörlose Greifs, Matthbeson, auf die Worte: Herr, es ist mein rechter Ernst etc. gesetzt und in den ersten Vorrath seines *Plus ultra*, eingerückt hat. Oder, noch besser, man lese dasjenige nach, was Herr Kapellmeister Hiller in seinen Nachrichten, bey Gelegenheit des aus dem Rousseau übersetzten Artikels, *Accent*, über diese Materie beygebracht hat.

Nun ist die Frage: ist bey diesem Verfahren der Gewinn oder der Verlust gröfser? d. h. wollen wir uns lieber mit einer dem Sinne des Ganzen halb und halb angepafsten Melodie, ohne Rücksicht auf Deklamation, begnügen, oder wünschen wir jeden Ausdruck des Dichters, auch im Detail, fernerhin durch passende Töne belebt und verschönert zu hören? Wir brauchten deswegen dennoch nicht alle Schönheiten und alles Interesse der Musik, gleich Glucken, dem Texte in den Arien aufzuopfern. — Wirklich stehen wir jetzo am Scheidewege und bald, bald werden wir mit unsern Gesängen wieder da seyn, wo unsere Vorfahren vor zweyhundert Jahren waren, welche, nach Bearbeitung ihres Themas, den Text, so gut als es gehn wollte, darunter — flickten. Vermuthlich wird auch hier die allgewaltige Mode den Ausspruch thun. Und da ich mich gegen sie meiner Ohnmacht nur allzusehr bewufst bin, trete ich bescheiden zurück. *Gerber.*

Korrespondenz.

Von der Gewalt der Musik über die Thiere etc.

(Beschluss.)

Zweiter Brief.

. . . Vernehmen Sie nun, was mit unsern Elephanten weiter geschah. Nach einem kurzen Stillstande machte man wieder einen Versuch mit andern Tonstucken und auch mit andern Instrumenten. Dieser zweyte Theil des Concerts wurde selbst vor den Augen der Elephanten, zwey Schritte von ihren Käftern, aufgeführt.

Obgleich Hans bisher noch gar nicht von den Regungen seiner Margrethe entzündet war, wenn er gleich auch noch nicht das geringste Verlangen oder Empfindung von Lüsternheit in seinen Bewegungen äuserte, so war

doch auch der Augenblick nicht mehr weit, wo er aus diesem so ganz gleichgültigen Zustande heraustreten sollte.

Es wurde eine sehr brillante Symphonie von Haydn aus C dur aufgeführt, aber unser Hans bezeigte weder Lust noch Unlust dabey. Weder der Anblick des Orchesters noch dessen schallendes Gesause zogen seine Aufmerksamkeit nur im geringsten auf sich; er zeigte weder Neugierde noch Verwunderung; aber nach dem Schlusse dieses Stücks liefs sich eine einzelne Clarinette mit der Arie aus dem Eingange der Oper *Nina* kaum hören, so sahe unser Hans auch schon augenblicklich sich nach der Stimme um, die ihm so wohl that, stellte sich gerade dem Instrumente gegen über, und streckte seinen Rüssel gegen dasselbe aus. Ganz aufmerksam und unbeweglich hörte er zu. Indessen mochte das Liebesfeuer allmählig in seinen Adern zu lodern anfangen; wie verrathen durch seine Aeufserungen, und gleichsam, als ob er selbst über das neue Gefühl verwundert wäre, trat er einige Schritte zurück; sobald aber diese Anwandelung sich verminderte oder gänzlich vorbey seyn mochte, trat er wieder näher zur Musik vor, hörte wieder aufmerksam und befand sich bald wieder in demselben Zustande, wie zuvor. Doch war dies ein blofses fliegendes Feuer, das einen Augenblick leuchtet und verschwindet: und war bey weitem noch nicht stark genug, ihn zu seiner lieben Margrethe hin zu bringen.

Die Clarinette setzte ihr Spiel ununterbrochen bis zur Romanze: *o ma tendre musette*, in D moll fort, als es schien, als wenn er nicht wüfste, wie ihm war, und seine Illusion anzuhalten begann. Auf einmal aber schien aller Reiz bey ihm verschwunden zu seyn, als man zum viertenmale das *ça ira* wiederholte. Allein das Lied mochte nun entweder seine Wirkungskraft erschöpft haben, oder die Organen dieser Thiere fiengen an bey einer so langen Thätigkeit zu ermüden. Dies letzte ist wenigstens sehr wahrscheinlich, denn weder Hans noch Margrethe horten weiter auf die Töne der Waldhörner, welche das Conzert beschlossen. Dies Instrument, das sie noch nie gehört hatten, würde wahrscheinlich mehr Eindruck auf beyde gemacht haben, wenn man es zeitiger gebraucht hätte.

In den Schriften des Plinius, Suetons und Plutarchs findet man Züge von diesem Thiere erwähnt, welche dessen Neigung zur Musik aufser allen Zweifel setzen. Bey den Schauspielen des alten Roms sahe man welche, die abgerichtet waren, nach der Musik und dem Takte zu gehen, und eine Art von militärischen Evolutionen oder Tänzen zu machen. In Indien, wo sie an den Höfen der Könige in grofsem Ansehen stehen, sind für sie eigene Musikanten angestellt *).

So stark ist die Gewalt der Musik auf alle lebende und empfindende Wesen! Durch den Lerm einer Trommel und durch den durchdringenden, schmetternden Schall der Kriegstrompete wird der natürliche Stolz des Pferdes verdoppelt; sein Auge funkelt und sein Huf stampft die Erde; es erwartet nur das zu gebende Zeichen, um sich mitten in die Gefahr zu stürzen; kommt es siegreich zurück, so schäumt es vor Hitze, es will dem Zügel nicht mehr folgen und nur seine Schritte und Bewegungen nach einem ernsten und gemäfsigten Triumphmarsche einrichten **).

Der Reiz einer Melodie macht, dafs auch ein Ochse bey seiner schweren und sauern Arbeit aushält; sie macht ihm seine Ermattung vergessen und flöfst ihm neue Kräfte ein. Ueberall herrscht auf dem Lande die Gewohnheit, diesen Thieren etwas vorzupfeifen oder vorzusingen, besonders ist dieses in dem ehemaligen Nieder-Poitou gebräuchlich ***).

*) Man sehe Voyages de la Compagnie des Indes de Hollande.

**) Was uns Plinius von der sybaritischen Cavallerie erzählt, welche sich nach dem Takte der tönenden Instrumente bewegte; dasselbe kann man in der Franconischen Reitschule sehen, wo die Pferde von selbst nach dem Takte einer Arie gehen, die man ihnen vorspielt.

***) Man sehe Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation et ses rapports avec le Gouvernement, par J. B. Leclerc.

Das **Kameel**, ein Thier, das dem Menschen am längsten dienstbar ist, tritt an, sobald es singen hört; es geht nach dem Takte, geschwinde oder langsam, je nachdem die Bewegung der Arie ist, die man ihm vorsingt; hört es den Gesang seines Herrn nicht mehr, so bleibt es auch gleich stehen; man mag es schlagen und hauen wie man will, es geht nicht vorwärts. Soll es ohne neues Futter einen längern Weg als gewöhnlich machen, so wird er es sicher nicht mifshandeln, sondern er singt seinem Kameele das vor, was es am liebsten hört *).

Auch sogar der wilde, grobe **Büffelochse** ist gegen die Reitze des Gesangs nicht unempfindlich. Die Hirten der jungen Büffel in den Pontinischen Sümpfen geben jedem einen Namen, und um ihnen dieses zu lernen, singen sie ihnen denselben wohl tausendmal vor und krabbeln ihnen dabey um das Kinn. Die jungen Büffel lernen ihre Namen in kurzer Zeit und vergessen sie auch niemals wieder: so wie man einen dabey ruft, steht er stille und antwortet richtig, und wenn er auch unter einer Heerde von 2 oder 3000 Stücken wäre. Er ist so sehr daran gewöhnt, sich bey seinem Namen singend rufen zu hören, dafs man ihm, ohne ihn bey seinem Namen singend zu rufen, durchaus nicht nahe kommen darf, selbst nicht einmal den Kühen, wenn man sie melken will **).

Bekannt ist es ferner, was für Geschmack die **Hunde** an der Musik finden; besonders an derjenigen, die einen so bestimmten Rhythmus hat, der ihrem freyen und offenen Naturell angemessen ist; eben so bekannt ist auch ihre Abneigung gegen jeden langdaurenden Mifston, und gegen alle langaushaltende Töne ohne bestimmte Bewegung. **Büffon** hat Hunde gesehen, die aus dem Hofraume, oder selbst aus der Küche fortgelaufen waren, und kamen, einem Konzerte zuzuhören, nach dessen Endigung sie sich wieder in ihren gewöhnlichen Aufenthaltsort begaben. Hier will ich aber ein weit merkwürdigeres Beyspiel anführen, das wohl verdiente in der moralischen Geschichte dieser Thiere aufbehalten zu werden. Bey dem Anfange der französischen Revolution gieng ein Hund täglich auf die Wachparade vor dem Pallaste der Tuillerien; er nahm jedesmal seinen Platz zwischen den Beinen der Musikanten, gieng mit ihnen und stund stille mit ihnen; nach der Parade machte er sich wieder unsichtbar; den folgenden Morgen kam er aber glücklich zur selben Stunde immer wieder, und nahm auch seinen gewöhnlichen vorigen Platz immer eben so nach wie vor ein. Weil nun der Hund täglich wieder kam und Vergnügen an der Musik zu finden schien, so wurden endlich die Musikanten aufmerksam auf ihn, und da sie seinen Namen nicht wufsten, so nannten sie ihn **Parade**. Bald darauf wurde er von jedem geliebkoset und einer nach dem andern nahm ihn mit sich zu Tische. Derjenige, der ihn mit haben wollte, durfte ihn nur mit der Hand streicheln und zu ihm sagen: „**Parade**, heute sollst du mit mir speisen." Dies war genug; der Hund folgte seinem Gastgeber, frafs voller Freuden und mit dem besten Appetite. Nach der Tafel aber nahm Freund **Parade**, eben so bleibend in seinem Geschmacke als in seiner Unabhängigkeit, seinen Abschied, ohne dafs ihn etwas aufzuhalten im Stande gewesen wäre; er trabte dann in die Oper, oder in die italienische Comödie, oder auch ins Theater *Feydeau*, gieng ohne alle Umstände ins Orchester, legte sich in einen Winkel und gieng nicht eher wieder heraus, als bis das Stück zu Ende war. Ob dieser Hund noch am Leben ist, und ob er sein Wesen immer noch so fort treibe, weifs ich nicht; das aber weifs ich, dafs seine Gastalt, sein Name und sein Ruf noch in dem Andenken der meisten Musikanten lebt, die ihn gesehen haben, und Zeugen seines sonderbaren Charakters gewesen sind.

Die **Vögel** will ich gar nicht erwähnten, da die meisten gebohrne Sänger sind. Diese Geschicklichkeit ist blos die Sprache der Natur und der Ausdruck ihres Vergnügens.

Die **Fische**, welche nicht mit dem Menschen in einem und demselben Elemente leben kön-

*) Man sehe **Chardins** Reise nach Persien.

) Man sehe die Supplemente zur Naturgeschichte, Th. 6, wo ein Aufsatz von **Caetani über die Sitten des Büffels steht.

nen, sind glücklicherweise auch ihrem Joche entgangen, und haben ihr erstes natürliches Gepräge erhalten. Unterdessen kann man sie durch die Töne der Instrumente bis auf einen gewissen Punkt hinbringen. „Ich habe kleine Fisch„chen gesehen, sagt Chabanon in seiner Ab„handlung über die Musik, welche in „einem offenen Gefäfse gehalten wurden, sich „nach dem Tone einer Geige umsahen, und ganz „auf die Oberfläche des Wassers heraufkamen „um zuzuhören; wie sie den Kopf heraussteck„ten und so unbeweglich stehen blieben; sobald „ich mich aber ihnen näherte, fuhren sie erschro„cken, wie es schien, auf den Boden. Wohl „zwanzig mal machte ich diesen Versuch, und „der Erfolg war immer der nämliche."

Diese Thatsache beweist blos einen einfachen Eindruck, den die Musik gemacht hat. Folgende Geschichte ist aber weit anziehender und beweist, wie man sie gewissermafsen sogar in einer Art von Zucht halten kann. Ein Einwohner zu Ecuyer, einer kleinen Gemeinde im Maine- und Loire-Departement, drey Meilen von Angers, hatte einen grofsen weitläuftigen Garten rundum mit Wasser umgeben. In diesem Kanale schwammen eine grofse Menge Karpfen herum, die an den Schall einer Glocke gewöhnt waren. Wollte er ihnen zu fressen geben, so lockte er sie mit der Glocke in der Hand, und augenblicklich kamen sie alle an ihn herangeschwommen; wollte er einen fangen, so spannte er sein Netz auf, liefs sie sich darinne versammlen und wählte sich einen nach Gefallen. Wollte er aber lieber das Vergnügen ihres Zutrauens und ihrer Anhänglichkeit an sich geniefsen, welches dann meistens der Fall war, so gieng er an dem Rande des Kanals fort und lautete immerfort mit der Glocke, wo sie dann mehreremal mit ihm die Runde um den Garten machen mufsten, wobey sie bey ihrer steten Nachfolge Furchen im Wasser zogen und über die Oberfläche sprangen *).

Endlich erstreckt sich auch der Einflufs der Musik sogar auf die Insekten. Es ist nämlich eine von vielen Augenzeugen bestätigte und aufser allen Zweifel gesetzte Erfahrung, dafs die Spinnen, sobald sie Musik hören, sich an einen Faden aus ihrem Gespinnste herablassen, und so lange daran hängen bleiben, als die Musik dauert. Man lasse sich von Gretry in seinem *Essais sur la musique* folgenden Vorfall erzählen. „Ich be„wohnte, sagt er, zu Autevil, einer kleinen „Stadt, ein kleines Häuschen während des Som„mers; ein Freund, der meinem Spiel zuhörte, „zerquetschte mir eine Spinne, die auf meinem „Fortepiano war. Er fing an ordentlich böse zu „werden, als ich ihm sagte, dafs ich seit langer „Zeit der Spinne zugesehen habe, wie sie sich an „ihrem Faden herabgelassen hätte, so bald ich zu „spielen angefangen und dafs sie zweifelsohne „sich aus Liebe zur Musik herabgelassen hätte."

Diese Bemerkungen könnte ich noch weiter fortsetzen, ich könnte zeigen, wie der Rhythmus einer Melodie die Menschen vereinigt und sie in die erste Gesellschaft eingeengt hätte: denn der Rhythmus, indem er Zeitmaas und Bewegung bestimmt, ist ein solches abgemessenes Maas, ohne welches mehrere Menschen nicht das nämliche gemeinschaftlich und zu gleicher Zeit ausführen können; die Melodie versüfst ihre Leiden, und ist ein ihnen angebohrner süfser Reiz; selbst das Kind in der Wiege empfindet ihn und beruhigt sich beym Gesange seiner Mutter. Weiter könnte ich noch anführen, wie Thiere, empfindlich gegen dieses göttliche Geschenk der Kunst, sich dem Menschen genähert, wie er sie dadurch sich dienstbar gemacht hat; dafs dieses nicht durch blofse Schmeicheley und gute Behandlung geschehen sey, sondern durch die Gewalt der Musik welche über alle lebende und empfindende Wesen ihre Herrschaft ausübt: denn die Uebermacht macht wohl Sklaven, aber weder Freunde noch treue Diener. Sollten übrigens die angeführten Beyspiele uns nicht sattsamen Aufschlufs über die Wunderthaten des Orpheus geben? Wenn man bey Chardin liest, dafs in Persien, sobald ein wichtiges Werk, das viel Hände erfordert, schnell ausgeführt werden soll, als z. B. ein Gebäude zu erbauen oder niederzureifsen, das Erdreich zu ebnen etc. sich alle Einwohner eines Quartiers vereinigen und bey dem Klange einer

*) Diese Thatsache hat mir der schon angeführte Leclerc versichert, von der er mehreremal Augenzeuge gewesen ist.

Instrumentalmusik arbeiten, um ihr Werk desto besser und schneller zu vollbringen, sieht man da nicht, wie es scheint, sich die Mauern von Theben, nach der Leyer Amphions erheben?

Doch, wie ich sehe, wird mir der Brief unter den Händen zu lang. Ich glaube ihn nicht besser schliessen zu können, als indem ich die Erzählung vollende, was die Musik weiter für einen Eindruck auf unsere beyden Elephanten gemacht hat, indem ich eine Bemerkung hinzufüge, die einige Tage darauf gemacht wurde.

Dies geschahe in der Nacht. Thompson ihr Wärter hörte in ihrem Käfter ein lermendes Geräusch; er stund auf, gieng ganz sachte hinein, und überraschte sie, wie so eben Margrethe auf dem Rücken lag und sich der Länge nach ausgestreckt hatte: Hans mit ausgespreitzten Beinen auf ihr, war in voller Bewegung. Sobald sie sich entdeckt sahen, zog Hans mit vieler Geschicklichkeit seine Beine von ihr ab, und trat einen halben Schritt auf die Seite, damit seine Margrethe sogleich aufstehen könnte, welches auch in aller Eile geschahe. Diese Thatsache, verbunden mit den Bemerkungen, die ich über Margrethens Benehmen während des Conzerts, gemacht habe, lassen gar keinen Zweifel übrig, über die Art und Weise, wie sich diese Thiere mit einander begehen.

Thompson versicherte, es sey das erstemal gewesen, dafs er sie in diesem Zustande überrascht habe. Es ist glaublich, dafs diese erste Annäherung eine Folge gewesen ist von dem Eindrucke und den Aufwallungen, die sie bey der Musik empfunden hatten. Ich halte es daher für klüglich, diesen Versuch nur mit der äufsersten Vorsicht zu wiederholen und nur dann, wenn sie in dem Park, den man ihnen zubereitet, eine gröfsere Freyheit geniefsen werden. Dann könnte man sich eines dreyfachen Mittels bedienen, das nicht weniger mächtig wirken dürfte: nämlich, viel mehrere und bessere Nahrungsmittel, eine mehr oder weniger lange Absonderung, um die Freude des Wiedersehens zu vergröfsern, und die Frühlingszeit, welche alle Wesen zur Liebe einladet. Noch möchte ich wünschen, dafs der Versuch in einer schönen mondhellen Nacht gemacht würde; dafs man Sorge trüge, alles um sie herum stille und einsam zu erhalten; dafs sie weder Musikanten noch ihren Wärter zu sehen bekämen und keinen Laut einer menschlichen Stimme vernähmen; dafs sich also weiter nichts als Gesang und Instrumentalmusik hören liefse. Ganz ihrem Instinkte auf diese Weise überlassen, geweckt von ihren Gefühlen, ohne Furcht vor einer Schlinge oder Ueberraschung, würden sie vielleicht das Bedürfnifs der Natur befriedigen, wie in den einsamen Wäldern Indiens, und das mit einer Sicherheit, welche ein Art erfordert, wo sie aufser Stande sind sich gegen ihre Verfolger zu vertheidigen.

* * *

Es liefsen sich über diese Briefe noch mancherley interessante Bemerkungen machen, so wie über den Gegenstand selbst weit mehr treffliche Versuche anstellen und höchst wichtige Erfahrungen einsammlen; da aber zu allen diesen nicht nur Gelegenheit und Zeit, hauptsächlich aber ein scharfsichtiger, durchdringender philosophischer Beobachtungsgeist erfordert wird, so enthalte ich mich aller weitern Aeufserungen, um nicht andern scharfsinnigen Mitarbeitern dieses Instituts oder andern fähigen Köpfen, die uns etwa ihre Bemerkungen mitzutheilen die Güte haben möchten, vorzugreifen.

Der Einsender.

(Hierbey das Intelligenz - Blatt No. IX.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. №. IX. 1799.

Neue Musikalien, welche in der Musikalien- und Instrumenten - Handlung der Gebrüder Mayn in Hamburg zu haben sind.

Himmel, (maitre de la chapelle du roi de Prusse) six romances françaises des oeuvres de Florian, avec accompagnement du Pianoforte. 1 Thlr.

Favorit - Arie aus dem Dorfbarbier: Jüngst sprach mein Herr der Bader etc. fürs Pianoforte. 6 Gr.

Hurka, die drei Rosen, ein Gesellschaftslied fürs Pianoforte. 6 Gr.

Rode, 5me Concerto pour Violon avec accompagnement d' orchestre. 1 Thlr. 22 Gr.

Reicha, Quatuor pour 4 Flûtes, op. 12. 22 Gr.

Pleyel, Concerto pour Violoncelle principale avec accompagnement d' orchestre. (ist original neu.) 1 Thlr. 6 Gr.

— — Concerto pour Flûte principale avec accompagnement d' orchestre. (ist original neu.) 1 Thlr. 6 Gr.

— — Sinfonie périodique pour 2 Violons, Alto, Violoncelle, Basse, Flûte, 2 Obois, 2 Bassons et 2 Cors. (ist original neu.) 1 Thlr. 12 Gr.

Hennig, 3 Duos pour 2 Flûtes, op. 6. 1 Thlr. 6 Gr.

Viotti, 20me Concerto pour Violon principale avec accompagnement d' orchestre. 1 Thlr. 12 Gr.

Schell, 5me Concerto pour Violon principale à grand orchestre. 1 Thlr. 12 Gr.

Haydn, 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Basse. liv. 1. 2. jedes 1 Thlr. 22 Gr.

— — 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse. op. 90. 1 Thlr. 22 Gr.

Boccherini, 12 Quatuore pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. op. 39. liv. 3. 4. jedes 1 Thlr. 12 Gr.

— — 12 nouv. Quintetti pour 2 Violons, 2 Violoncelles et Alto. op. 37. liv. 3. 4. jedes 1 Thlr. 22 Gr.

— — 6 Trios pour 2 Violons et Violoncelle. op. 44. liv. 1. 2. jedes 1 Thlr. 6 Gr.

— — 2me Sinfonie périodique pour 2 Violons, Alto, et Basse, 2 Oboes, 2 Bassons et 2 Cors. 1 Thlr. 6 Gr.

— — 6 Duos pour 2 Violons. op. 46. liv. 1. 2. jedes 1 Thlr. 6 Gr.

Herold, 3 Sonates pour Pianoforte, Violon et Alto, tirées de nouv. Quintetti de Boccherini. op. 2. 1 Thlr. 2 Gr.

Pleyel, 3 Duos pour 2 Violoncelles. (sind original neu.) 1 Thlr. 6 Gr.

— — 6 Duos pour 2 Violons. liv. 1. 2. (sind original neu.) jedes 1 Thlr. 2 Gr.

Hoffmeister, 3 grands Duos p. 2 Flûtes, op. 50. 1 Thlr. 12 Gr.

Salinger, grand Trio pour Flûte, Violon et Violoncelle obligés. op. 3. 1 Thlr. 2 Gr.

Velerne, 3 Trios pour 2 Violons et Basse. op. 1. 1 Thlr. 10 Gr.

Ferrari, 12 nouv. romances avec accompagnement de Pianoforte, liv. 1. 2. jedes 22 Gr.

— — le Départ, grand Scene avec accompagnement de Piano ou Harpe. 20 Gr.

Trial, 3 romances avec accompag. de Harpe ou Pianoforte. op. 1. 20 Gr.

Rogers, 20 Divertissemens en Hermonie p. Clarinette, 2 Cors et Bassons. 1 Thlr. 12 Gr.

Clementi, 6 nouv. Sonatines pour le Pianoforte, op. 39. 1 Thlr. 12 Gr.

Kraus, un Quintetto p. Flûte, 2 Violons, Alto et Basse. op. 7. 22 Gr.

Boccherini, 1re Sinfonie périodique pour 2 Violons, Alto, Basse, 2 Oboes, 2 Bassons et 2 Cors. 1 Thlr. 6 Gr.

— — 2de Sextuor pour Violon, Viola, Fagotti, Oboe ou Flûte, Contrebasse et Cor. op. 42. 1 Thlr. 6 Gr.

— — 3 Quatuors p. Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. op. 5. pour Flûte. 1 Thlr. 12 Gr.

Bethoven, 3 Trios pour un Violon, Alto et Violoncelle. op. 4. 1 Thlr. 12 Gr.

Pleyel, Concerts pour Clarinette principale avec accompagnement d' orchestre. (ist original neu.) 1 Thlr. 6 Gr.

Weiskopf, 1er Potpourri ou Caprice pour le Pianoforte. op. 3. 1 Thlr. 2 Gr.

Nachricht. In drey Wochen erscheint bey uns:

Das Opferfest, grofse Oper, Musik von Winter, in Quartetten für 2 Violinen, Alto, und Bafs, arrangirt von Stumpf.

Neueste Musikalien im Verlag bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

(Schluss von No. VIII. des Intell. Bl.)

Stecher, Mariano, VI Fughe per l' Organo, o Cembalo. 12 Gr.

Teumar, sechs Oden von Klopstock fürs Klavier. 10 Gr.

Vorspiele, zwölf leichte, für Anfänger im Orgelspielen von I. C. W. und I. G. C. 6 Gr.

Zumsteeg, J. R. Lenore. Ballade von G. A. Bürger. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Mit Kupfern, nach der englischen Prachtausgabe dieser Ballade. 1 Thlr. 16 Gr.
— — auf Schweizerpapier. 2 Thlr.
— — Die Büssende. Eine Ballade von Fr. Leop. Gr. v. Stollberg. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 1 Thlr.
— — Hagars Klage in der Wüste Bersaba. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 12 Gr.
— — Gesänge der Wehmuth, von I. G. v. Salis und F. Matthison. 20 Gr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Scelta di scene, duetti ed Arie posti in musica dei più celebre maestri. Scene ed aria, del signore Mozart No. 21. ae. 1 Thlr. 4 Gr.

— detto — detto — No. 23. ae. 1 Rhlr.

Dornaus (jun.) Six petites pieces pour Flûte et 2 Cors op. 1. ae. 12 Gr.

Hummel, 3 Sonates pour le Pianoforte. Les deux premieres avec Accompagnement de Violon, la troisieme avec Alto, Viola obligée op. 5. ae. 2 Thlr. 8 Gr.

Weigl, Ouverture und Gesänge aus der komischen Oper: Gli Amori Marinari. Die Liebe unter den Seelenten. Klavierauszug ae. 3 Thlr.

Hoffmeister 3 Duos pour 2 Flûtes op. 41. ae. 1 Thlr.

Krommer 8 Variations pour Violon et Basse op. 14. ae. 6 Gr.

Mozart, 3 Quatuors nouveaux pour 2 Violons, Alto et Basse op. 64. ae. 2 Thlr.

Pleyel Trois Nouvelles Sonatines progressives pour le Pianoforte liv. III. ts. 18 Gr.

Geier, Lieder und Gesänge für das Klavier oder Fortepiano 2ter Theil. n. 16 Gr.

Gabler Walzer à quatre mains pour le Pianoforte. ln. 10 Gr.

Righini, Sonate pour le Clavecin ou Fortepiano avec l' Accompagnement de Violon et Violoncelle. ln. 16 Gr.

Gyrowetz, 9 teutsche Lieder für das Klavier oder Harfe op. 22. mo. 1 Thlr.

Bornkessel, Kleine Lieder mit Beglaitung eines Klaviers oder Pianoforte, als Beytrag zur Bildung des Geschmacks im Singen. va. 1 Thlr. 16 Gr.

Pleyel Six Trios pour 2 Violons et Violoncelle 5e Oeuvre de Trios Liv. I. gb. 1 Thlr. 16 Gr.
— — II. gb. 1 Thlr. 16 Gr.

Fiala Trois Duos concertans pour Violon et Violoncelle op. IV. Liv. I. gb. 1 Thlr. 8 Gr.

Gyrowetz Notturno pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle op. 26. No. 3. gb. 1 Thlr. 8 Gr.

Förster Notturno concertante pour 2 Violons, 2 Altes, Flûte, Oboe, Basson, 2 Cors, Violoncelle et Basse No. 1. gb. 1 Thlr. 20 Gr.

Woelfl, 3 Sonates pour le Pianoforte op. 6. gb. 1 Thlr. 20 Gr.

Angeber, Andante avec VI Variations pour le Pianoforte op. 1. gb. 8 Gr.

Satzenhoven, VI Lieder in Musik gesetzt und zu einem freundschaftlichen Andenken gewidmet an Hrn. Siegmund Robinig von Rottenfeld, 2ter Theil gb. 21 Gr.

Hoffmeister douze Allemandes pour Pianoforte. Liv. I. 12 Gr.

Gyrowetz Notturno pour le Pianoforte avec accompagnament d' un Violon et Violoncelle op. 27. No. 3. gb. 1 Thlr. 8 Gr.

Becke, VI Lieder von verschiedenen Dichtern, 2ter Theil. gb. 1 Thlr. 8 Gr.

Hurka, Sechs teutsche Lieder, als Neujahrs-Geschenk mit Begleitung des Fortepiano. mn. 18 Gr.

Rondeau: Oh! c'en est fait je me marie; de l' opéra le Prisonnier avec l' accompagnement d' Harpe ou Pianoforte. hl. 8 Gr.

Walter 3 Duos progressifs pour 2 Violons. hl. 1 Thlr.

Müller, Andantino avec Variations pour le Clavecin ou Fortepiano. hl. 8 Gr.

Fodor Sonate à quatre Mains op. IX. hl. 21 Gr.

Hoffmeister Six Duos pour Deux Flûtes Traversieres. op. XXII. hl. 1 Thlr. 18 Gr.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Februar №. 21. 1799.

Abhandlung.

Ueber die Harmonie, von Knecht.
(Fortsetzung aus dem 11. Stück.)

III. Was zur allmähligen Fortschreitung in der Kenntnis der Harmonie im mittlern Zeitalter beygetragen habe.

Angenommen, dafs nun einmal die Alten, wie ich im vorigen Abschnitte höchst wahrscheinlich, weil historische Gewifsheit fehlet, dargethan habe, der Harmonie auf einige Spur gekommen sind, wenn sie auch, wie es nicht anders seyn konnte, nur einfach, mangelhaft oder gar verworren war: so konnte man, nachdem nicht nur die musikalichen Instrumente mehr Vollständigkeit erhalten hatten, sondern vornehmlich auch die Orgel, als eigentliches harmonisches Tonwerkzeug, von dessen gewissem Daseyn man schon seit 2000 Jahren aus der Geschichte weifs, schon auf eine leichtere Art Versuche in der Harmonie anstellen.

Freylich fand man sie nicht auf dem verdeckten Wege, worauf sie die Natur finden läfst. Diese neuere Entdeckung, wovon im ersten Abschnitte gehandelt worden ist, dienet jetzt blos dazu, die Naturgemäfsheit der Harmonie zu beweisen und gewisse Berichtigungen in der Lehre derselben daraus zu folgern, wie im nächsten Abschnitte gezeiget werden soll.

Es stund lange an, bis die Harmonie in ein System gebracht worden war; denn nur dann erst konnte man eines aufzubauen anfangen, nachdem man mehrere Entdeckungen im Reiche der Harmonie gemacht hatte, wie überhaupt kein Gebäude aufgeführet werden kann, bis hinlängliche Materialien dazu vorhanden sind. Diefs ist der Fall bey allen andern Systemen. Sie können erst hintennach aufgestellet werden, wie z. B. die Verfertigung einer Grammatik auch erst alsdann Statt findet, wenn eine Sprache einmal etwas gebildet ist, weil die Regeln von der bereits vorhandenen und stabilirten Sprache abgezogen werden müssen.

Die Erfindung der klavierartigen Instrumente gab also die erste Veranlassung, genauere Beobachtungen und bequemere Versuche in der Harmonie anzustellen. Die Natur solcher Instrumente ist auch zur Harmonie am meisten geeignet, und ihre Bestimmung gehet hauptsächlich dahin, dafs auf ihnen nicht sowohl isolirte, als vielmehr harmonische Töne gespielt werden sollen. Die ersten Orgeln waren zwar noch sehr unvollkommen, folglich auch die auf denselben gemachten harmonischen Entdeckungen; nachdem aber die Klaviatur im sechsten Jahrhundert sich auf zwey Oktaven erweitert hatte: so konnte man darin allmählig weiter kommen. Denn, wie es überhaupt im Reiche der Erfindungen langsam und stufenweise gehet, so gieng es auch hierin.

Worin mögen nun aber die ersten Entdeckungen im Reiche der Harmonie bestanden haben? Bey einer Klaviatur von zwey Oktavenabtheilungen konnte man schon ausführlichere Versuche anstellen, welche Töne sich am schicklichsten mit einander verbinden liefsen. Hiezu mufste das harmonische Gefühl und das natürliche musikalische Gehör unmittelbar behülflich seyn. Vermittelst desselben mufste man die Bemerkung machen, dafs z. B. die drey Klänge c e g, e g c, g c e, und a c e, c e a, e a c eine consonirende Zusammenstimmung ausmachten, sie mochten nach einander oder mit einander angeschlagen worden seyn. Um aber ein klavier-

artiges Instrument wirklich gebrauchen zu können, war es höchst nothwendig, es nicht bey diesen einfachen Versuchen bewenden zu lassen, sondern eine Reihe von Akkorden mit einander in Verbindung zu setzen, und welche war natürlicher, als ungefähr folgende

c	h	c		c	c	c
g	g	g		g	a	g
e	d	e		e	f	e
c	g	c		c	f	c

?

Da in der weichen Tonleiter, z. B. in der äolischen, das gis fehlte: so konnte keine Kadenz auf diese Weise

c	h	a
a	g	e
e	e	c
a	e	A

, sondern mufste auf folgende Art

c	h	a	a	a
a	g	f	f	e
e	e	c	d	c
a	e	f	d	A

gemacht werden. Man möchte mir hier einwenden, dafs, da man in ältern Zeiten mehr die weiche, als harte Tonart liebte, welches sich aus den Ueberbleibseln der choralartigen, griechischen und römischen Gesänge deutlich ersehen liefse, und es sehr schwer wäre, zu Gesängen in phrygischer, dorischer und auch äolischer Tonart eine harmonische Begleitung zu setzen, dieses beweise, dafs sich solche Gesänge entweder auf keine oder auf eine verworrene Harmonie bezogen hätten, welches ich auch zugeben will. Allein, weit entfernt, zu behaupten, dafs die Alten Anfangs nach Erfindung der Orgel, ihre Gesänge (was erst nach Verflufs längerer Zeit geschah) mit derselben begleitet haben, welches beynahe eben so viel Kenntnis der Harmonie, als wir heut zu Tage haben, bey ihnen voraussetzen würde, begnüge ich mich, blos geschichtmäfsig anzunehmen, dafs die Orgel damals während dem Gesange schwieg, und nur zwischen jeder Strophe mit einem kurzen Zwischenspiel einfiel.

Diese Alten müssen es demnach, um dieses dem Zwecke der Orgel gemäfs zu bewerkstelligen, damals schon so weit gebracht haben, eine zusammenhängende Reihe von Akkorden, möchten sie noch so einfach und mager gewesen seyn, auf ihren Orgeln, die sich vom sechsten Jahrhundert an den unsrigen in Ansehung des Mechanismus immer mehr näherten, spielen zu können.

Die Behauptung, dafs die Harmonie eine Erfindung neuerer Zeit sey, mufs, weil den bisherigen Demonstrationen zufolge die Alten als keine gänzlichen Idioten in der Harmonie betrachtet werden dürfen, nicht so verstanden werden, als ob sie, *ut Deus ex machina*, plötzlich hervorgekommen sey, sondern so, dafs sie nur in neuerer Zeit schnellere Fortschritte gethan habe, nachdem ihr in älterer Zeit durch langsames Forschen und durch unvollkommene Versuche schon vorgearbeitet worden war, gleichwie die Sonne oft lange im Verborgenen arbeitet, um den dikken, allmählig sich verdünnenden Nebel zu zerstreuen, und in ihrem vollen Glanze zu erscheinen.

Ein anderer Umstand trug in der Folgezeit zum weitern Forschen in der Lehre der Harmonie vieles bey. Nachdem durch die Orgel, die immer vollkommener wurde, das harmonische Gefühl in dem Menschen immer mehr erweckt worden war: so versuchten die Sänger nach Maafsgabe der Verschiedenheit ihrer Stimme harmonische Töne zu einer Melodie zu singen. Weil aber natürlicherweise öfters Misverhältnisse der Töne, und besonders unangenehme Quintenfolgen entstehen mufsten: so nöthigte diefs forschende Köpfe, die Harmonie noch genauer zu studieren, und auf Mittel zu denken, wie diesem Uebelstand abzuhelfen wäre. Man wies also nachher dem Basse und den Mittelstimmen die zu singenden Töne an, um obengenannte Fehler abzuwenden. Dadurch wurde schon der erste Grundstein zu einem System der Harmonie geleget, weil Regeln deshalb festgesetzt werden mufsten. Diefs geschah vom zwölften Jahrhundert an, und daraus läfst sich erklären, warum man von dieser Zeit an so streng gegen verbotene Quinten- und Oktavengänge, und zum Theile noch weit strenger, als heut zu Tage, gewesen ist.

Ferner, da manche nach den alten Tonarten gesetzte Choralgesänge den meisten Hälsen theils zu hoch, theils zu tief waren: so sah man sich gezwungen, dieselben zu versetzen, und diefs gab Anlafs, neue halbe Töne in die Klaviatur der Orgel zu bringen, wodurch sich die chromatischen Töne allmählig vermehrten. Diefs führte nun zur Entdeckung mehrerer dissonirenden Akkorde, nachdem der zuerst erfundene Akkord dieser Art ohne Zweifel der kleine Septimenakkord auf der Dominante mochte gewesen seyn, weil er unter allen dissonirenden Akkorden am angenehmsten klinget, und man ihn in den ältesten Kompositionen vor andern am häufigsten findet.

Was den harmonischen Zusammenstimmungen mehr Reinheit verschaffen mufste, war, dafs vom Zarlino, der den Grund zur neuern Musik gelegt hat, die Verhältnisse der ganzen und halben Töne, nämlich des grofsen ganzen Tons ($\frac{1}{8}:\frac{1}{9}$) zum kleinen ganzen ($\frac{1}{9}:\frac{1}{10}$) und des grofsen halben ($\frac{1}{15}:\frac{1}{16}$) zum kleinen halben Tone ($\frac{1}{24}:\frac{1}{25}$) im sechzehnten Jahrhunderte bestimmt und eingeführet wurden.

In der Materie von den Dissonanzien kam man von derselben Zeit an sehr weit: denn man bemerket in den alten Kompositionen des Pränestini aufser den Septimen und Nonen sogar die Anwendung der Undecime und Terzdecime, die in der folgenden Zeit beynahe verloren gegangen zu seyn schien, bis sie Vogler in der neuesten Zeit wieder hervorgesucht und in ein System gebracht hat. Es ist mir noch von meinen frühen Jugendjahren wohl erinnerlich, dafs mir mein ehemaliger Lehrer, bey dem ich den Generalbafs in kurzer Zeit vollkommen und gründlich spielen lernte, unter andern auch Generalbafsstimmen, worin dergleichen seltene Dissonanzien enthalten waren, vorgeleget hat. Ihm habe ich die Tinktur, welche ich darin erhielt, und die mir in der Folge zum lichtvollern Verständnis derselben, sehr beförderlich war, zu verdanken.

Ludovico Viadana, der zu Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts die Bezifferung der Harmonie erfunden hat, trug dadurch nicht wenig zur bequemern Uebersicht der Harmoniefolge bey. Diefs war also auch ein Fortschritt in der Lehre der Harmonie.

Wenn Tartini auch kein System der Intervalle aufgestellet hätte, so würde er sich schon durch die Entdeckung des dritten Klanges, der aus zween gegebenen Tönen erzeuget wird, um die Lehre der Harmonie kein geringes Verdienst erworben haben.

Nun trat im ersten Viertel dieses Jahrhunderts Rameau mit einem System der Harmonie auf, welches der scharfsinnige D'Alembert in seinen Schutz nahm, und endlich über das Tartinische System, für welches Rousseau sehr eingenommen war, den Sieg davon trug, indem es nachher beynahe von ganz Europa angenommen worden ist. Dieser Theoretiker machte zuerst die wahre Beobachtung, dafs ein klingender Körper eine ganze Harmonie, wie im ersten Abschnitte gezeigt worden ist, mit sich führet, und lehrte, dafs aus dem harmonischen Dreyklange mittelst der Verwechslung andere consonirende Akkorde, und, wenn über denselben eine Septime gesetzet werde, auch andere dissonirende Akkorde entspringen. Vornehmlich durch ihn wurde nach dem richtigen Urtheile D'Alemberts die Lehre der Harmonie zu einer mathematischen Wissenschaft erhoben, da alle vorherigen Erwerbe und Bemerkungen, die man in dem noch mit Dämmerung bedeckten Reiche der Harmonie gemacht hatte, sich nur auf unvollkommene Versuche und auf das dunkle musikalische Gefühl meistens gestützet hatten, ohne dafs man mathematische Gründe hätte angeben können.

Mehrere Theoretiker bemüheten sich nun, das Rameausche System auszubreiten. Unter die Zahl derselben gehören vorzüglich Marpurg, Kirnberger, Schulze und Sulzer.

Aus dieser kurzen Betrachtung ergiebt sich, dafs die Entwickelung der Harmonie langsam vor sich gieng, und ein forschender Kopf dem andern von Zeit zu Zeit vorarbeitete, bis Stoff genug vorhanden war, um ein Lehrgebäude zu einiger Vollkommenheit zu bringen.

Da nun einmal die rechte Bahn eröffnet ist: so können künftige Tonforscher noch weiter kommen. Denn man muſs kein so abgöttischer Verehrer Rameau's und Anderer seyn, um zu glauben, es sey durch sie alles in der Harmonie entdeckt, und von ihnen haarscharf bestimmt worden, so, daſs zu dieser Summe nichts mehr gesetzt werden könne. Dieses wird im nächstfolgenden Abschnitte dargethan werden.

Recension.

Trois Thèmes d' airs connus variés pour deux Violons et dediés à Mr. Muller, Conseiller privé de guerre de Son Altesse Serenissime Electorale de Saxe etc. par B. Campagnioli. Premier Recueil. Oeuvre VII. En Commission chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (In Folio, 3 Bogen.)

Campagnioli, ein sehr geschickter Violinspieler, war ehemals im Dienst des Herzogs Karl von Kurland in Dresden, seit dessen Tod aber ist derselbe in Leipzig bey dem Conzert und in den beyden Haupt-Kirchen als Vorgeiger angestellt, und hat daselbst seit kurzem ein Dilettantenconzert veranstaltet. Seine Spielart, die sich schon einigermaſsen aus gegenwärtigen Variationen abnehmen läſst, ist zwar kunstreich, aber etwas schwerfällig und nicht geschmackvoll genug. Doch sind die sechs Variationen über das dritte Them, welches die bekannte Duettarie: *Bey Mannern, welche etc.* aus Mozarts Zauberflöte enthält, noch am gefälligsten gesetzt. Die zwote Violin macht nur die simple Begleitung. In der letzten Variation des ersten und dritten Thems spielet sie das Them selbst, und die erste Violin arpeggirt dazu. Bey mehrern Stellen ist der Fingersatz angezeigt. Diese, eben nicht überschweren Variationen werden solchen Violinspielern, welche sich in der Applikatur, im Bogenstrich, in Doppelgriffen und überhaupt in mannigfaltigen, und vornehmlich der Violin eignen Sätzen üben wollen, sehr gute Dienste leisten.

Möchte doch dieser Tonkünstler sich dem neuern, bessern Geschmack, in welchem er sich schon längst aus Haydn's, Pleyels, Fränzels und mehrerer anderer Violinsachen hätte orientiren können und sollen, noch anzuschmiegen sich entschlieſsen, um dadurch den Vorwurf, der ihm von Kennern und Liebhabern seines veralteten Geschmacks wegen gemacht wird, von sich abzulehnen!

K. —

Neueste Pariser Musikalien, sämtlich aus dem Verlage des Herrn Pleyl.

1) *Concerto pour Flûte principale, avec l' accompagnement des deux Violons, Alto et Basse, deux Obois et deux Cors. Composé par J. Pleyl.* Op. 1. *pour Flûte.* (Prix 2 Thlr.)

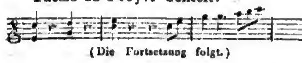
2) *Concerto pour Clarinette principale.* Op. 1. *pour Clarinette.*

3) *Concerto pour Violoncelle principale.* Op. 4. *pour Violoncelle.*

Daſs es Herrn Pleyl hauptsächlich darum zu thun sey, seine Compositionen recht gemeinnützig zu machen, bedarf im gegenwärtigen Falle keines weitern Beweises, denn No. 1, 2 und 3 sind, wenn gleich für drey verschiedene Instrumente, doch nur ein und dasselbe Concert. Ob Herr Pleyl wohl daran thut, sich auf diese Weise zu vervielfältigen; ob es recht ist, wenn ein Künstler mehr auf seinen Nutzen, als auf seinen Ruf und die Natur der Sache und der Instrumente siehet — das mag dahin gestellt seyn. — Die Virtuosen und Liebhaber jener Instrumente, werden es ihm gewiſs Dank wissen, daſs er sie mit einer braven und besonders so brillanten Composition beschenkt hat; weniger aber für diesmal die Nachdrucker, denn diesen hat der Verfasser durch sein selbst arrangiren eben keinen sonderlichen Dienst erwiesen. Sie können sich nun auf keine andere Weise um diese Composition verdient machen, als wenn sie sie noch in die Form eines Clavier- oder Violinconzerts gieſsen; und wer weiſs, ob ihnen nicht auch hierin der Autor schon zuvorgekommen ist. Ein schöner Stich, den unsere Notenstecher zum Muster nehmen mögen, sauberer Druck

und gutes Papier, gereichen diesem, so wie allen jetzt nach und nach anzuzeigenden Werken aus Pleyl's Verlag, zu nicht geringer Empfehlung und Zierde.

Thema zu Pleyls Concert:



(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Von dem italienischen Singspiel in Dresden.

Die glänzende Epoche der königlichen Höfe in Dresden, unter den beiden Augusten, wo unter andern prachtvollen Erhebungen der Künste, vorzüglich die grosse Oper eine Höhe der Vollkommenheit erreichte, die sie fast mit allen übrigen Höfen Europens wetteifern liess — ist allgemein bekannt. Der unsterbliche Kapellmeister Hasse, und der verdienstvolle Konzertmeister Pisendel gründeten damals das jetzt noch so trefliche Orchester, und bildeten den Kunstgeschmack der Residenz. Unter der jetzigen Regierung des allgeliebten Churfürsten Friedrich Augusts, welcher ein richtiger und praktischer Kenner der Tonkunst ist, übernahm Naumann die Fortsetzung von Hassens verdienstlichen unsterblichen Bemühungen für die Kunst, nach dessen zuletzt in Dresden geschriebener Oper *Siroe* von Metastasio, und sicherte, ja er vervollkommte sogar ihre Dauer, beym Fortschritte des Zeitgeschmacks. Doch hat er nur eine einzige grosse Oper für Dresden, *La Clemenza di Tito* von Metastasio, bey der Vermählung des Churfürsten im Jahre 1769 geschrieben, mit welcher das grosse Operntheater, bis auf jetzige Zeit geschlossen; auch schon vor mehrern Jahren in einen prächtigen Ballsaal für den Hof umgeschaffen wurde. Hier beginnt die Entstehung der noch fortdauernden *Opera buffa*. Im Jahr 1765 schon hatte der Prinz Xaver, als damaliger Administrator, zu den in dieser Zeit beliebten und vom Hofe besoldeten französischen Schauspielern, welche freilich den zu gut gewöhnten Kennerohren ihre nationellen Operetten nicht zu dankbarem Beyfalle herorgelten, den Unternehmer Bustelli aus Prag, mit seiner Operngesellschaft, im kleinen Hoftheater concessionirt, und Koch gab, nebst den Franzosen und Italienern noch ein Jahr seine deutschen Vorstellungen, als damals für Leipzig schon ausschliesslich privilegirter sogenannter Hofkomödiant. Es wurde zu diesem dreyfachen Behufe, von dem Opernhausinspector Moretti das ihm zuständige kleine Theater für 22000 Thl. erkauft und dann eingerichtet. Fischietti war Kapellmeister der Oper, und gieng bald darauf ab, als Naumann antrat. Musik war jetzt Lieblingsunterhaltung, und im Winter 1767 wurde die von der verwittweten Churfürstin Mutter komponirte Oper *Il Trionfo della Fedeltà*, bey Hofe von den Herrschaften selbst aufgeführt. Diese Fürstin unterstützte bis zu ihrem Ableben die Musik, und beförderte immer thätig den musikalischen Kunstgeschmack in Sachsen. Von der vorerwähnten Zeit an, gieng die Oper ihren Gang ununterbrochen unter Bustelli fort, und da im Jahr 1770 die französische Theatergesellschaft gänzlich entlassen wurde, blieb sie das einzige Hofschauspiel, bis im Winter 1774 Döbellin seine deutschen Vorstellungen begann, welche unter Seiler, Bondini und jetzt unter Franz Seconda immer unterbrochen mit ihr wechseln. Bustelli, der seine Gesellschaft, worunter sich Padrassi und Guardasoni als Sänger auszeichneten, zuletzt mit 25000 Thlr. jährlich unterhalten sahe, wurde im Jahre 1776 entlassen, und Anton Bertoldi übernahm im Winter 1777 die Oper mit 20000 Thlr. jährlicher Unterstützung, wobey der Kirchendienst sämmtlicher Sänger mit stipulirt ist. Im Jahre 1783 wurde auch das Schauspielhaus, bey wachsendem Geschmacke des Publikums, erweitert, und 1793 mit einer grossen Vorhalle versehen; doch ist es für die Dresdner Kunstliebhaber verhältnissmässig noch immer viel zu klein, und der einzige enge Ausgang aus dem fast immer gedrängt vollen Parterre und Cercle, ohngeachtet der bestmöglichsten Anstalten, gefähr-

lich und gar nicht zweckmäſsig. Die Kapellmeister Naumann, Schuster und Seidelmann, alle drey geborne Sachsen, würkten zeithero für das italienische Singspiel. Babbi wurde als Konzertmeister aus Bologna berufen, und alle diese Künstler arbeiteten wechselseitig an der Vervollkommnung des italienischen Singspiels. Mazzolà, ein Dichter voll Geist und Kenntnis der Opernbühne, wurde auch dabey angestellt, und die nach und nach auftretenden ersten Sängerinnen, Syrmen, Allegranti, Casparini, Capelletti und Babbi, so wie die Sänger Damiani, Calvesi, Simon, Mazzoni, Paris und Alberghi erhöhten durch vorzügliche Talente die Vorstellungen zu wahren Kunstprodukten. Der Kapellmeister Seidelmann dirigirt für immer das von der Kammermusik besetzte Orchester, und der Musikmeister Gestewitz besorgt das Einstudieren der Partien und die kleinen Proben. Buonaveri, der Buffo, ist ein kenntniſsreicher Regisseur, und Bertoldi, der Sohn, Musikus und Mann von guten Einsichten, blieb nach des Vaters Tode der alleinige Unternehmer. Die vom Winter 1780 bis dahin 1798 gegebenen Opern, sind in dem unten angehängten Verzeichnisse enthalten. In dem jetztlaufenden Winter bis Januar 1799 sind sechs verschiedene Opern wiederholt gegeben worden, worunter nur die erste und dritte neu einstudirt sind. Diese werden hier mit der Besetzung angezeigt, welche letztere zugleich eine Uebersicht des jetzigen Personalbestandes gewährt, der unter der Oberaufsicht des Herrn Hofmarschalls Grafen von Bose, als *Direkteurs des Plaisirs*, steht. Warum heuer keine neue Opern einstudirt werden, kömmt nicht zur Wissenschaft des Publikums. Hier folgen die gangbaren:

1) *La Donna di Genio volubile*, in 2 Akten, mit Musik von Portogallo. Dieses Singspiel gefiel im Ganzen, doch dürfte der magere Inhalt der Worte ihm etwas geschadet haben, der freilich in den meisten Opern nicht selten ist. Der wirklich guten in einer schönen Haltung geschriebenen Musik, worin die Meisterhand nicht zu verkennen, und vorzüglich die letzte Arie der Gräfin: *Del vostro amor il foco*, sehr geistreich ist; konnte dies keinen Abbruch thun. Der schöne, reine und präcise Gesang der Dem. Babbi, Tochter des braven Konzertmeisters, und ihr durchdachtes Spiel, voll Grazie, machten allgemeine Sensation. Diese interessante Sängerin, jetzt 18 Jahr alt, trat an die Stelle der abgegangenen Mad. Allegranti, die für Dresden durch meisterhaftes Spiel und klassischen Gasang unvergeſslich bleiben wird, ohngeachtet ihre Stimme zuletzt etwas verloren hatte. Dem. Babbi bildete sich in Bologna, debütirte in Venedig, und wird ohne Zweifel in der kleinen Zahl der ersten italienischen Sängerinnen einen rühmlichen Platz verdienen. Uebrigens war die Besetzung, wie folget:

La Contessa, Babbi; Cecco, Buonaveri, Il Cavaliere, Alberghi; Ghita, Manservisi; Coriolano, Perotti; Lavetta, Manarelli; Salustio, Paris; Cicinio, Angiolini.

2) *Il Sacrifizio interrotto*, Oper in 2 Akten, mit Musik von Winter. Der Werth dieser Oper ist bereits allbekannt und entschieden, und sie wirkt auf der italienischen Bühne so stark wie auf der deutschen, von welcher sie auf erstere durch eine sehr gute Uebersetzung verpflanzt wurde. Auch hier glänzte Dem. Babbi und zwar noch mehr, als in der vorerwähnten Oper. Ihre starke reine Intonation, ihr Gefühl im Vortrage, und ihre graziose Mimik gefielen in gleichen Graden, und sie wurde, welches in dem hiesigen Operntheater der erste Fall war, vom Publikum, nach Endigung des Stücks, herausgerufen. In diesem Singspiele ist auch der vorzügliche Gesang des Tenoristen Herrn Alberghi von groſsem Einflusse. Seine Stimme ist überaus angenehm, rein und von gutem Umfange, er weiſs durch vieles Studium sein Talent zu einer Vollkommenheit zu heben, die nach Calvesi's Abgange hier keiner seiner Vorgänger erreichte. Die Chöre, von den Alumnis der hiesigen Kreutzschule besetzt, die für guten Geschmack praktisch erzogen werden, machten groſse Wirkung, und die neuen Dekorationen, vorzüglich das Opfer, entsprachen

dem ansehnlichen Aufwande, den sie verursacht hatten. Besetzung:

Huaina Capac, Cinti; Roca, Angiolini; Mira, Babbi; Murnei, Alberghi; Elvira, Manarelli; Mafferù, Perotti; Villach Uma, Paris; Gulirù, Manservisi; Balisa, Cinti; Pedrillo, Buonaveri; Javas, ein Chorsänger.

3) *L'amore marinaro*, Singspiel in 2 Akten, komponirt von Weigl. Eine gute Musik, wo die Gränzlinie von dem soliden Satze zum neuern Zeitgeschmacke mit Einsicht gezogen ist: doch steht sie wohl hinter den frühern Arbeiten dieses Komponisten, der *Caffetiera* und der *Giulietta e Pierotto*. Vorzüglich kräftig, und mit manchem Reitze der Neuheit sind die beyden Finale's, so wie die Rolle der Claretta mit vieler Vorzüglichkeit gearbeitet. Letztre war durch Madame Cappelletti besetzt; eine Sängerin, welcher die Natur zur *Prima Donna* eine glückliche Kehle, eine schöne Figur und reizende Physiognomie verlieh. Ihre Stimme hat ausnehmende Reinheit und lieblichen Sonor, die beyde, von der Tiefe bis ins dreygestrichene F sich gleich bleiben. So sang sie die Arie: *Ah che vicina a perderti* mit unnachahmlicher Anmuth. Herr Paris, der bekannte Bassist, producirte auch in seiner kleinen Rolle die für einen Italiener sonst so seltene schöne Bafsstimme, welche durch Umfang und Annehmlichkeit, nach Fischers Kehle, den ersten Preis erringen kann. Aufserdem gefiel vorzüglich auch die Arie des Herrn Alberghi: *Deh frena quelle lagrime* Besetzung:

Capitano Libeccio, Cinti; Dorimante, Alberghi; Lucilla, Manservisi; Claretta, Cappelletti; Merlino, Perotti; Cisolfautte, Cappelletti; Pasquale, Buonaveri; Conte Guaglia, Paris.

4) *Gli Vicende d'amore*, Oper in 2 Akten, von Tritta. Dies Singstück hat gar wenigen Beyfall gefunden, so eifrig sich Sänger und Sängerinnen bemühten, es durch eine gute Darstellung zu heben. Die Worte halten einmal keine Kritik aus, und die Komposition bleibt mittelmäfsig, wenn sie auch noch so fleifsig ausgeführet wird. Hier folgt die Besetzung:

Arpalice, Cappelletti; Rosina, Manarelli; Bettina, Manservisi; Marchese, Cinti; Dublas, Paris; Polibio, Angiolini; Pistofolo, Buonaveri.

5) *Il matrimonio segreto*, musikalisches Drama in 2 Akten, gesetzt von Cimarosa. Grofsen Werth hat die Tendenz dieses Singspiels unstreitig, und lange noch wird es ein Lieblingsstück auf der italienischen Bühne bleiben. Die Kenner halten es einstimmig für ein Meisterwerk, und wohl mit Recht, wenn sie die Partitur so kritisch zergliedern, die der Schönheiten so viel, in wechselnder Mannigfaltigkeit enthält. Die Aufführung war dem Gehalte des Stücks vollkommen angemessen. Aufser dem gewohnten braven Spiel' und Gesange der Dem. Babbi, leistete Herr Perotti durch feurige Aktion, und soliden Gesang, der zwischen vollem Bafs und kräftigem Bariton einen angenehmen Mittelweg gehet, jeder Forderung gänzliche Genüge. Vorzüglich gelingt ihm die Szene der unterdrückten Verzweiflung, da ihn überdies im Spiele seine vortheilhafte Figur sehr unterstützt. Das Ganze war also besetzt:

Geronimo, Buonaveri; Elisetta, Manservisi; Carolina, Babbi; Fidalma, Manarelli; Il Conte, Perotti; Paolino, Alberghi.

(Der Beschluss folgt.)

Korrespondenz.

Aus einem Briefe aus Wien.

Den 13. Februar 1799.

Noch eine Neuigkeit, die Ihnen nicht uninteressant seyn wird. Man glaubte hier, so viel ich weifs, ganz allgemein, dafs Jos. Haydn seine *Schöpfung* so ganz eigentlich für England geschrieben habe, dafs er sie hier, wenigstens vor der Hand, gar nicht geben dürfe. Wahrscheinlich zielen Sie in einer Aeufserung des 16. Stücks Ihrer Zeitung S. 255 hierauf.

Aber — mögen sich nun die Umstände oder des Komponisten Absichten geändert haben — kurz, wir bekommen dies Meisterwerk hier öffentlich und auf eine feyerliche Weise zu hören. Den 19. März wird es im hiesigen Hoftheater aufgeführt. Das Orchester wird aus 180 Personen bestehen. Der Adel bezahlt alle Kosten der Aufführung, so dafs dem Komponisten die ganze Einnahme bleibt. Und dafs diese ansehnlich ausfallen mufs, können Sie schon daraus abnehmen, dafs jetzt, da ich schreibe, schon keine Loge mehr zu haben ist. Wir fangen denn doch nach gerade an unsern Vater Haydn kennen und schätzen zu lernen; und gut genug, dafs der Himmel ihm ein spätes Alter verleihet, damit er noch Genufs von seinen Verdiensten hat, und nicht etwa nur nach seinem Tode einen prächtigen — Stein.

Historische Anekdote *).

In der Grafschaft Schaumburg hatte zu Anfange des 17. Jahrhunderts noch kein Dorf eine Schule, Jetenburg ausgenommen, wohin die Einwohner von Bückeburg nach der Kirche und Schule gehen mufsten, und wo gegenwärtig nur noch der durch die geistliche Geschichte famöse Kirchhof sich befindet. Fürst Ernst, der Stifter der jetzigen Universität Rinteln, dessen Andenken noch durch das Mausoleum zu Stadthagen erhalten wird, baute Kirchen und Schulen und ward durch eine weise Gesetzgebung der zweyte Schöpfer seines Volks. Zu seiner Zeit wurde nun auch in den Kirchen auf dem Lande der erste Versuch mit öffentlichen Gesängen gemacht. Wie dieser hier und da ausgefallen sey, mag uns einer der damaligen Chronikschreiber Nothold mit seinen eignen Worten erzählen:

„Allhier zu Lindhorst, ist Ehren Johann „Rohde der erste gewesen, der die geistlichen „Lieder und Psalmen in der Kirche hat einge„führet und gesungen. Wie derselbe nun das „Volk vermahnet, dafs sie sollten mitsingen, „ist ein Bauersknecht aus dem Lüdersfelde ge„wesen, derselbe mag irgend gehöret haben, „dafs ein jeder in der Kirche sollte helfen sin„gen, so viel er wüfste, (verstehe von den Psal„men) da hat er gemeinet, es wäre gleich, was „es wollte; derowegen da andere Leute in der „Kirche gesungen: Allein Gott in der Höh' sey „Ehr, hat dieser gesungen: Ich weifs mich drey „Vohlen (Füllen) in einem Stalle stahn, die „können so leise traben, die mufs ich ha„ben etc."

---

*) Die Anekdote ist aus dem Schaumb. Lipp. Landesanzeigen ins neue Westphälische Magazin 3. Qu. p. 363. aufgenommen worden.

Nachricht.

Es ist unsern Lesern auch aus diesen Blättern bekannt, dafs Gotters *Geisterinsel* von drey verdienstvollen Komponisten in Musik gesetzt worden — von Reichardt, Fleischmann und Zumsteeg. Da von allen drey Kompositionen noch nichts gedruckt erschienen ist, (verschiedene kleine Arien aus der Reichardtischen im Klavierauszuge ausgenommen): so kann es unsern Interessenten wohl angenehm seyn, von jeder dieser Kompositionen eine Probe als Beylage zu erhalten. Wir geben bey diesem Stück unter No. VIII. eine Arie von Reichardt, und werden nächstens ein Duett von Zumsteeg beylegen, und danken den Herren Verfassern für die gütige Mittheilung dieser beyden schätzbaren Sätze.

d. Redakt.

(Hierbey die Beylage No. VIII.)
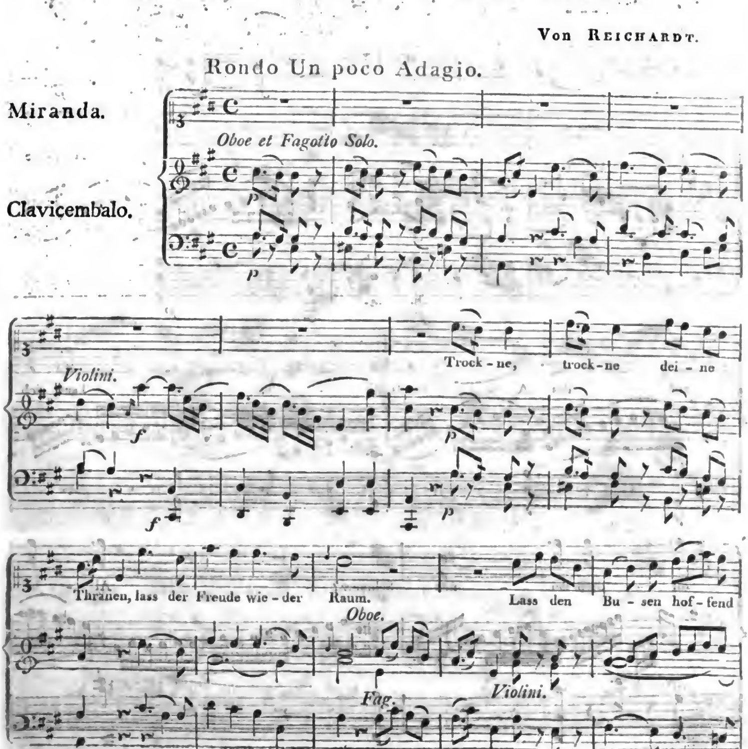
LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.
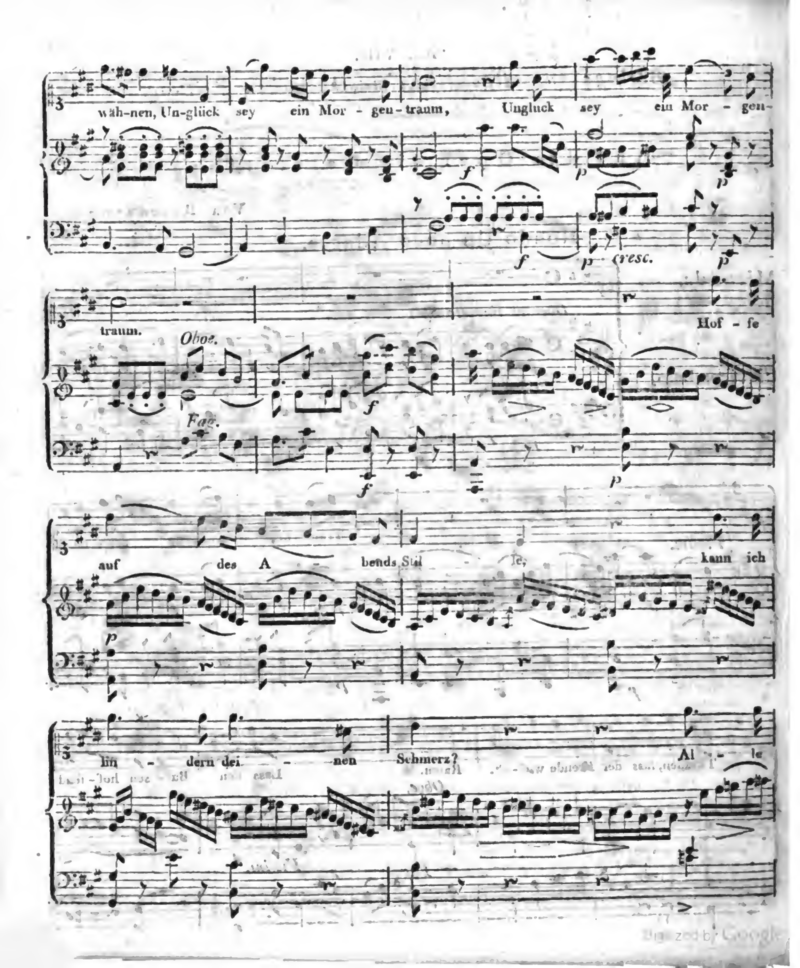
No. VIII.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.
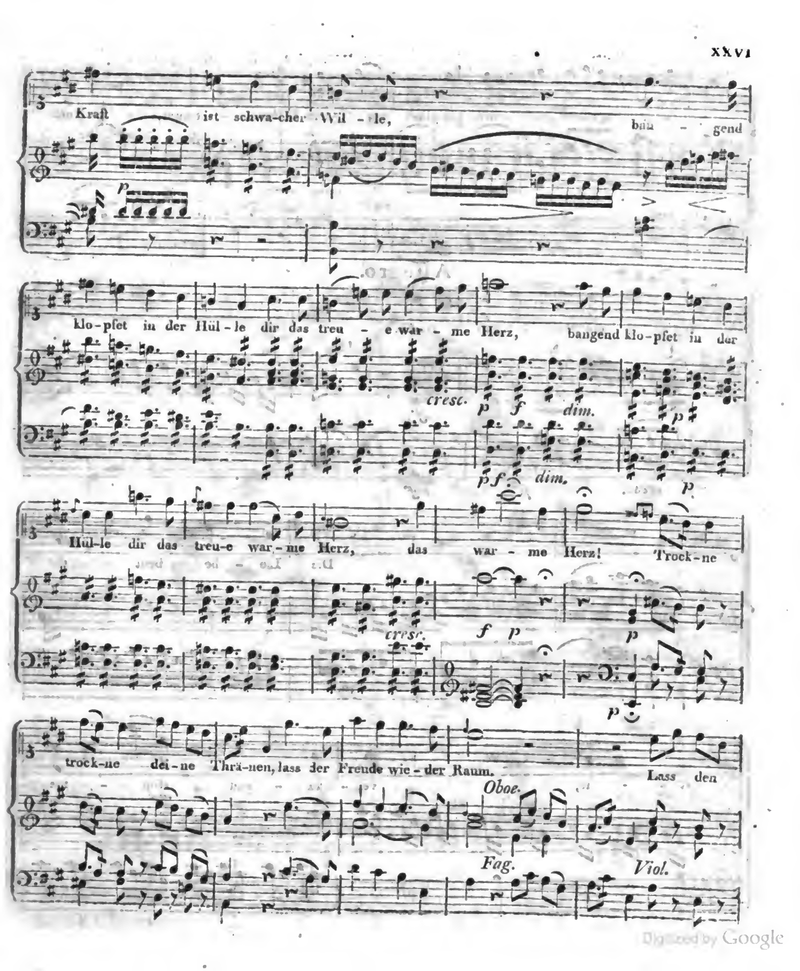
Aus der Oper die Geisterinsel.
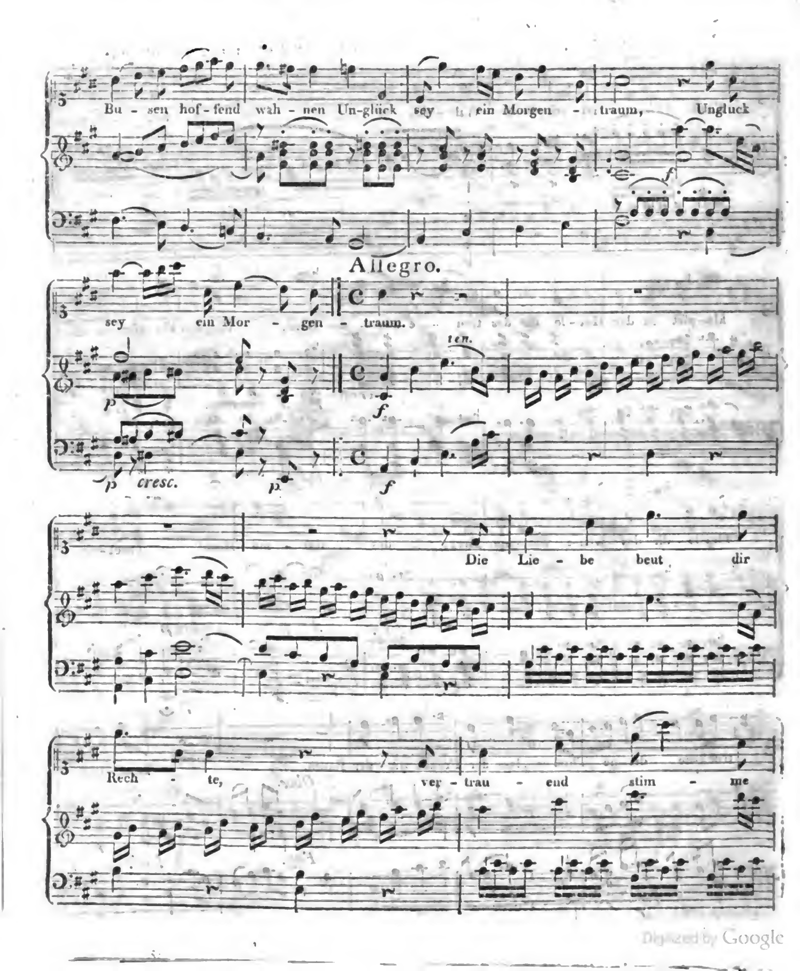
Von REICHARDT.
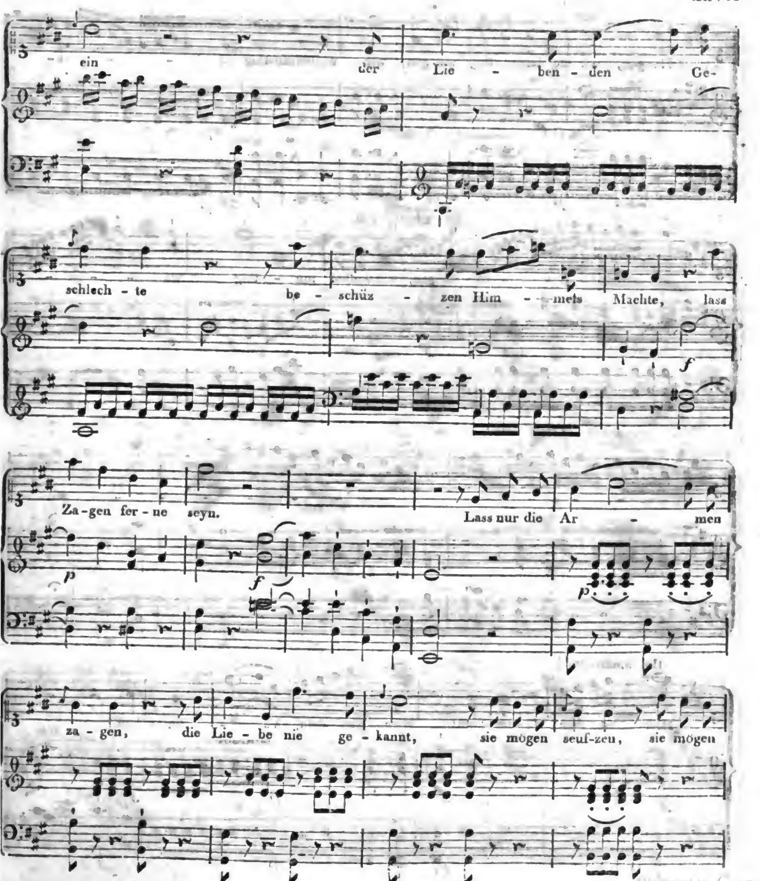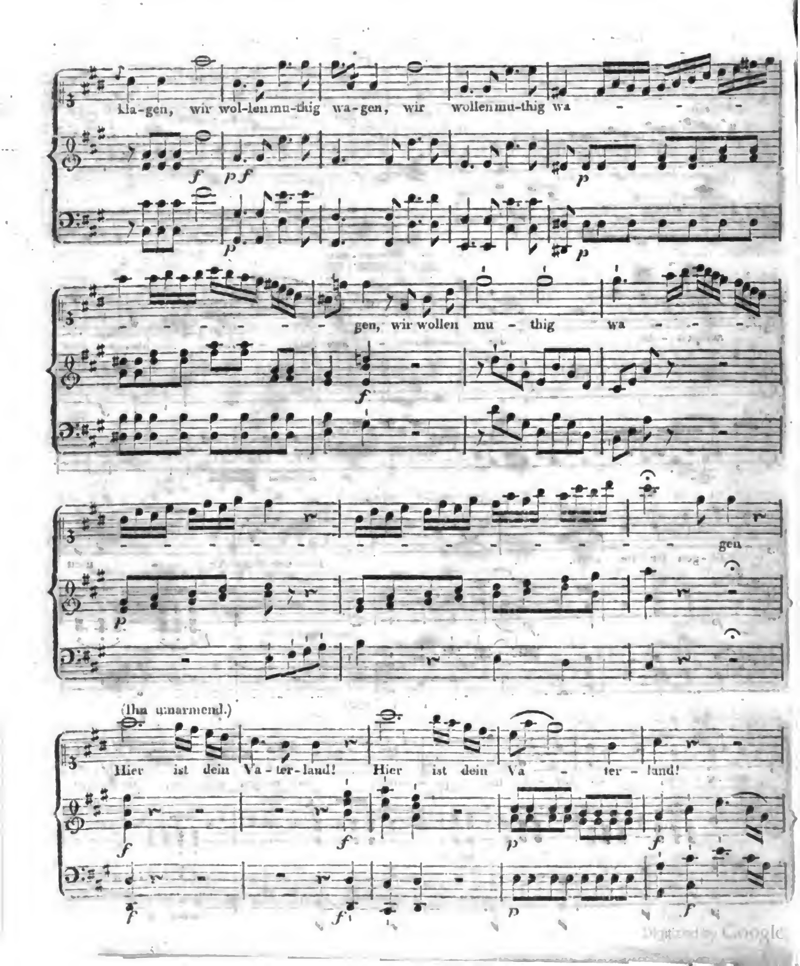




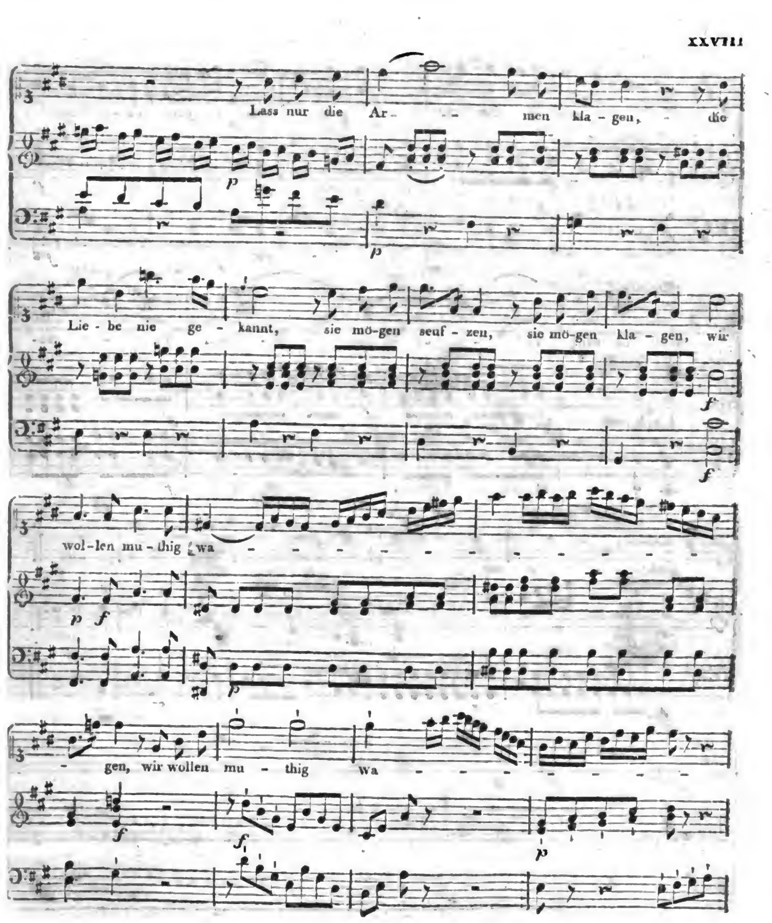
wäh-nen, Un-glück sey ein Mor - gen-traum, Unglück sey ein Mor - gen-
f p cresc. p
traum. Oboe. Hof - fe
Fag.
f p
auf des A - bends Stil - le, kann ich
p
lin - dern dei - nen Schmerz? Al - le
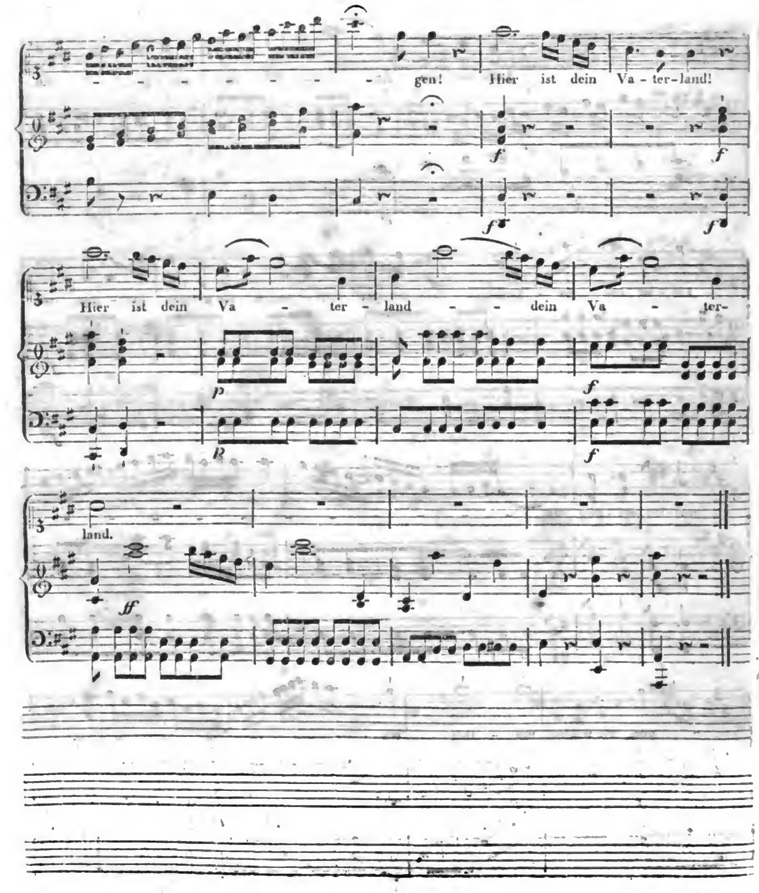

Kraft ist schwa-cher Wil - le, ban - gend
p
klo-pfet in der Hül-le dir das treu - e war - me Herz, bangend klo-pfet in der
cresc. p f dim.
p f dim. p
Hül-le dir das treu-e war-me Herz, das war - me Herz! Trock-ne
cresc. f p p
p
trock-ne dei-ne Thrä-nen, lass der Freude wie-der Raum. Lass den
Oboe
Fag. Viol.


Bu - sen hof - fend wah - nen Un-glück sey ein Morgen - traum, Ungluck
sey ein Mor - gen - traum.
Allegro.
ten.
f
p
p cresc.
Die Lie - be beut dir
Rech - te, ver - trau - end stim - me


ein der Lie - ben - den Ge-
schlech - te be - schüz - zen Him - mels Machte, lass
Za-gen fer-ne seyn. Lass nur die Ar - men
za - gen, die Lie - be nie ge - kannt, sie mögen seuf-zen, sie mögen


kla-gen, wir wol-len mu-thig wa-gen, wir wollen mu-thig wa - - -
- - - - - - gen, wir wollen mu - thig wa - - -
- - - - - - - - - - - gen
(Ihn umarmend.)
Hier ist dein Va-ter-land! Hier ist dein Va - ter - land!


Lass nur die Ar - - men kla - gen, - die
Lie - be nie ge - kannt, sie mö-gen seuf - zen, sie mö-gen kla - gen, wir
wol-len mu - thig wa - - - - - - - - - - -
- gen, wir wollen mu - thig wa - - - - - -


gen! Hier ist dein Va - ter - land!
Hier ist dein Va - ter - land - - dein Va - ter-
land.
p
f
ff

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten Februar — No. 22. — 1799.

Nachrichten.

Von dem Italienischen Singspiele in Dresden.
(Beschluss.)

6) *Palmira, Regina di Persia*, heroisch-komische Oper in 2 Akten, von Salieri. So sehr die Kunstrichter in Berlin die dortige deutsche Vorstellung dieses Singstückes in ihren Zeitblättern herabsetzen, so fand es doch hier bey Kennern und Dilettanten ungetheilten Beyfall, der sich mit jeder neuen Vorstellung vermehrte. Ob es mit Axur wetteifern könne, dürfte man zwar wohl verneinend beantworten: aber diese Parallele ist auch zur Würdigung beyder Werke gar nicht nothwendig, da der Kompositeur sichtlich hier von einem ganz andern Gesichtspunkte, bey einer andern Dichtung, auszugehen wufste. Dies kann man leicht bestätigt finden, wenn man, mit dieser Voraussetzung, beyde Partituren vergleicht. Mad. Cappelletti hatte die Hauptrolle und leistete in Handlung und Gesang volle Genüge. Durch ihr reines und kräftiges Portament der einfallenden Hauptstimme gewann unter andern das Terzett: *Coppia si tenera*, ein eindringendes grofses Interesse. Herr Alberghi als *Alcidoro*, war ganz an seinem Platze, und seine erste Kavatine: *Ecco il tetto*, die er mit gefühlter Wahrheit sang, sicherte ihm, gleich beym Erscheinen, den Beyfall für seine folgenden treflichen Darstellungen. Herr Cinti, als *Dario*, gefiel vorzüglich in der Arie: *Della virtù si prende*. Die Herren Perotti und Buonaveri, als *Oronte* und *Alderano* gaben ihre Charaktere in überdachter Individualität. Das Orchester erfüllte jede nur mögliche Forderung, und auf der Bühne machten die gut besetzten Chöre, so wie die mit Gesang begleiteten origi-nellen Märsche, einen grofsen Effekt. Die neuen Dekorationen zeichneten sich in einem trefflichen Style der Perspektive aus, und so sehr auch der Raum für eine solche Oper hier beschränkt ist, so schien er es doch nicht zu seyn, wann in den Finalen mehr als hundert Chorsänger und Statisten auftraten. Unter solchen Voraussetzungen, war es natürliche Folge, dafs der Hof und das Publikum dieser Oper ungetheilten Beyfall zollten. Besetzung:

Dario, Cinti; Palmira, Cappelletti; Alcidoro, Alberghi; Oronte, Perotti; Alderano, Buonaveri; Rosmino, Angiolini; Sacerdote, Paris; Dame, Manarelli und Cinti.

Verzeichnis der vom Winter 1780 bis dahin 1798 im Hoftheater zu Dresden und im Schlofstheater zu Pillnitz aufgeführten, zum Theil für diese Bühne geschriebenen italienischen Opern, welche alsdann zu vielen und verschiedenen malen wiederholt wurden.

Name der Oper. (Die mit einem * bezeichneten sind für hiesige Bühne gedichtet und komponirt.)	Name des Meisters.
1780.	
L'Italiana in Londra	Cimarosa.
Il Cavaliero Errante	Trajetta.
L'Innocente fortunata	Paesiello.
Il Beglierbei di Caramania	Amendola.
L'Avaro	Anfossi.
1781.	
La Partenza inaspettata	Salieri.
La Scuola de' Gelosi	— —
I trè Amanti	Cimarosa.
* Elisa	Naumann.
La Giardiniera brillante	Sarti.

Name der Oper.	Name des Meisters.
1781.	
Il Socrate immaginario	Paesiello.
I Viaggiatori felici	Anfossi.
1782.	
I Contratempi	Sarti.
Il Bassà generoso	Marcello.
* Il Marito indolente	Schuster.
Le Nozze in Contrasto	Valentini.
La Contadina accorta	Monti.
L'Albergatrice vivace	Luigi.
L' Infedeltà fedele	Cimarosa.
Dal finto al vero	Paesiello.
1783.	
* Il Capriccio corretto	Seydelmann.
Il Pittore Parigino	Cimarosa.
La Vendemia	Gazzaniga.
Il Convito	Cimarosa.
Lo Sposo burlato	Piccini.
Gli Amanti canuti	Anfossi.
Il Divertimento in Campagna	Astarita.
1784.	
* Il Pazzo per forza	Schuster.
Fra i due litiganti il terzo gode	Sarti.
* La Villanella di Misnia	Seydelmann.
Le Disgrazie fortunate	Tarchi.
Gli Amanti alla prova	Picicchio.
1785.	
Giannina e Bernardone	Cimarosa.
La Villanella rapita	Pianchi.
* Tutto per Amore	Naumann.
* Lo Spirito di Contradizione	Schuster.
Le Cognate in Contesa	Zannetti.
Le Vincende d' Amore	Guglielmi.
* Il Governatore dell' Isole Canarie	Ghinassi.
La Quakera spiritosa	Guglielmi.
Don Rodrigho ed Isabella	Anfossi.
1786.	
Il Francese bizzarro	Astarita.
* Il Mostro, osia la Gratitudine d'Amore	Seydelmann.
La Moglie capricciosa	Gazzaniga.
La Necessità non ha legge	Fabrizi.
La Grotta di Trofonio	Salieri.
L'Amor ingenioso	Paesiello.

Name der Oper.	Name des Meisters.
1787.	
* Gli Avari in Trappola	Schuster.
I due supposti Conti	Cimarosa.
I finti Eredi	Sarti.
Il Falegname	Cimarosa.
* Il Seraglio d' Osmano	Ghinassi.
1788.	
* Il Turco in Italia	Seydelmann.
La Sposa invisibile	Fabrizi.
Una cosa rara	Martini.
Le Pazzie dei Gelosi	Anfossi.
I Castellani burlati	Fabrizi.
La Contessa di nuova luna	Gazzaniga.
Il Ritorno di Don Calandrino	Cimarosa.
1789.	
Le Trame deluse	Cimarosa.
* Rübenzahl, osia, il vero Amore	Schuster.
Gli Sposi malcontenti	Storace.
Il Talismano	Salieri.
Chi dell' altrui si veste, presto si spoglia	Cimarosa.
L' Avaro ed il Prodigo	Cimarosa.
Il Burbero di buon cuore	Martini.
Axur, Rè d'Ormus	Salieri.
1790.	
I finti Amori	Guglielmi.
Giulietta ed Armidore	Cimarosa.
* Amor per Oro	Seydelmann.
* Lo stravagante Inglese	Ghinassi.
I due Baroni	Cimarosa.
L' Amor contrastato	Paesiello.
La Cifra	Salieri.
1791.	
* L' Orfanella Americana	Gestewitz.
La Pastorella nobile	Guglielmi.
* La Dama Soldato	Naumann.
Gli Avventurieri, osia Re Teodoro	Paesiello.
L' Astuzie di Bettina	Stabingher.
Così fan tutte, osia La Scuola degli Amanti	Mozart.
La bella Pescatrice	Guglielmi.
1792.	
Nina, osia La pazza per Amore	Paesiello.
I Zingari in fiera	— — —

Name der Oper.	Name des Meisters.
1792.	
Il Zottico incivilito - -	Anfossi.
Il Matrimonio segreto - -	Cimarosa.
Orlando Paladino - - -	Haydn.
1793.	
* Il Serro Padrona - -	Schuster.
Le Vicende amorose - -	Tritta.
I Visionari - - - -	Paesiello.
Le Gare generose - - -	— — —
La Somiglianza osia I Gobbi -	Portogallo.
1794.	
Gli amanti folletti - - -	Mozart.
Eugenia - - - - -	Nasolini.
Il Flauto Magico - - -	Mozart.
Lo Spazzacamino - - -	Portogallo.
L' Impresario in angustie -	Cimarosa.
La Contessa di Amalfi - -	Weigl.
1795.	
L' Avviso ai maritati - -	Isouard.
L' Incanto superato - -	Sussmayr.
L' Oro fa tutto - - -	Pär.
La Vedova raggiratrice - -	Portogallo.
I Fratelli rivali - - -	Winter.
La Secchia rapita - - -	Zingarelli.
1796.	
Ogus, osia il Trionfo di bel Sesso	Winter.
La Caffetiera bizzarra - -	Weigl.
I Traci amanti - - -	Cimarosa.
La Capricciosa corretta - -	Martini.
Giulietta e Pierotto - -	Weigl.
La Lanterna di Diogene -	Guglielmi.
1797.	
I Nemici generosi - -	Cimarosa.
Palmira, Regina di Persia -	Salieri.
Il Moro - - - -	— —
Gli Equivoci - - - -	Storace.
1798.	
I due Vedovi - - -	Winter.
Il Principe di Taranto - -	Pär.
Il Sacrifizio interrotto - -	Winter.
L' Amor Marinaro - - -	Weigl.
La Donna di Genio volubile -	Portogallo.

Recensionen.
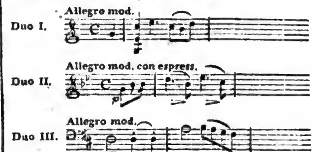
Neueste Pariser Musikalien, sämtlich aus dem Verlage des Herrn Pleyel.

(Fortsetzung.)

Trois Duos pour deux Violoncelles, composés par J. Pleyel. Oeuv. 5. *de Violoncelles.* (Prix 1 Rthlr. 12 Gr.)

Diese Duetten gehören ohnstreitig zu den besten Arbeiten des Herrn Pleyel. Sie sind sehr gefällig und brillant, und dabey doch mit aller zweckmäfsigen musikalischen Gelehrsamkeit geschrieben, erfordern aber geübte Spieler. Besonders hat Recensenten das 2te Duett in g moll gefallen, dessen 3ter Satz ganz vorzüglich brav gearbeitet ist. Der berühmte Vogler sagte irgendwo: Pleyel kann sehr viel leisten — wenn er will. Man siehet es dieser Reihe seiner neuesten Kompositionen an, dafs er wirklich jetzt wieder „will." — Um dem minder geübten Spieler das Studium dieser Duetten zu erleichtern, hat der Verfasser jede schwierige Stelle mit dem richtigen Fingersatz bezeichnet. Sie verdienen daher in jeder Hinsicht empfohlen zu werden.

Themata zu Pleyels Duetten:



Six Duos pour deux Violons, composés par J. Pleyel. 6e Oeuv. de Duos. I. Livraison. (Prix 1 Rthlr. 6 Gr.)

Recensent braucht über diese Arbeit des Verfassers kein besonderes Urtheil zu fällen, weil alles, was er über vorstehende *Violoncellduette* gesagt hat, hier ganz füglich angewandt werden kann: denn diese Duo's sind, einige kleine Ab-

änderungen ausgenommen, das nemliche Werk — was den Violinspielern gewiſs angenehm seyn wird. Noch merken wir die eingeschlichenen Druckfehler an. Erste Violin, S. 5, Z. 4, müssen die beyden ersten Viertel des ersten Takts nicht f-b, sondern fis-a heiſsen; S. 8, Z. 2, muſs vor dem zweyten Achtel des dritten Takts ein ♮ stehen. Zweyte Violin, S. 3, Z. 9, muſs das lezte Sechzehntheil des dritten Viertels b und nicht ces heiſsen.

Quintetto pour Flûte, deux Violons, Alto et Basse, par Mr. Kraus, maître de la Chapelle de S. M. le Roi de Suede. Op. 7 (Pr. 1 Rthlr. 4 Gr.)

Die ersten Blätter dieser Zeitung enthalten einige nähere Nachrichten über den der Kunst viel zu früh entrissenen Verfasser dieses Quintetts. Da nun bey dieser Gelegenheit zugleich mehrere seiner Werke von einem andern Recensenten beurtheilt worden sind, so verweise ich die Leser dieser Anzeige auf jenes Urtheil, das, im Ganzen genommen, genau auf vorliegendes Werk paſst. Was indessen manchen Liebhaber von diesem Quintett zurückschrecken dürfte, ist das Allzulange, zuweilen wirklich Gedehnte, und daher oft Ermüdende aller 3 Sätze. Die Behandlungsart ist mehr ernst und gelehrt, als galant; das Quintett ist also mehr für den Kenner, als bloſsen Liebhaber. Originalität findet sich in allen Arbeiten von Kraus, und also auch hier.

Trois Quatuors de Haydn, pour Flûte, Violon, Alto et Basse. 4e Oeuv. *de Flûte.* Liv. I et II. (Prix pour chaque Liv. 2 Rthlr. 6 Gr.)

Bedürfen weiter keiner Empfehlung, da schon der Name des groſsen Haydn für die Vortreflichkeit der Arbeit bürgt. Rec. bemerkt nur, daſs diese Quartetten nicht neu, sondern schon als Violinquartetten vor mehrern Jahren erschienen sind. —

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, par J. Haydn. Op. 90. (Prix 2 Rthlr. 6 Gr.)

Diese Quartetten sind zwar ganz neu, doch müſste sich Rec. sehr irren, wenn sie nicht aus Sinfonien (die zwar noch nicht öffentlich erschienen sind) gezogen wären. Es herrscht darin durchaus ein Reichthum, eine Fülle und Schönheit der Gedanken, und ein so hoher Flug der Phantasie, daſs es schwer seyn dürfte, zu bestimmen, welches von diesen Quartetten das vorzüglichste sey. Fast ohne Zweifel hat Hr. Pleyel diese Quartetts selbst arrangirt. Da nun das Aeussere des Werks dem inneren Gehalte desselben genau entspricht, so erwirbt sich Pleyel durch dessen Herausgabe ein wahres Verdienst und den Dank aller Verehrer der Haydn'schen Kompositionen.

Themata der Haydn'schen Quartetts.

Quart. I. Adagio.

Quart. II. Adagio.

Quart. III. Largo.

No. 26. *Simphonie périodique, pour 2 Violons, Alto, Violoncelle, Basse, Flûte, 2 Oboes, 2 Bassons et 2 Cors, par J. Pleyel.* (Pr. 1 Rthlr. 12 Gr.)

Daſs der Verfasser in dieser Gattung von Musik oft mit vielem Glück gearbeitet habe, davon zeugen besonders seine ältern Sinfonien, die, wenn sie gleich den Haydn'schen nachstehen müssen, doch mit zu den besten, die in der neueren musikalischen Periode geschrieben wurden, gehören. Es machte daher Recensenten viel Vergnügen, nach einem Zeitraume von 8 Jahren, in welcher Zeit Herr Pleyel keine Sinfonien geschrieben hat, wieder einmal ein Werk dieser Art zu sehn, das in jeder Hinsicht jenen ältern Arbeiten an die Seite gesezt zu werden verdient. Möchte es doch Hrn. Pleyel gefallen, ferner Beyträge dieser Art, zu den öffentlichen musikalischen Unterhaltungen zu liefern; er würde dadurch das, bey manchem ziem-

lich lau gewordene Andenken an seine frühern schönen Werke nicht nur erneuern, sondern noch immer mehr befestigen.

Thema zu Pleyels Sinfonie:

Allegro assai.

1) *Trois grands Duos pour deux Flûtes, par Hoffmeister.* Oeuv. 50. (Prix 1 Rthlr. 20 Gr.)

2) *Trois Duos pour deux Flûtes, par M. Hennig,* Op. 6. (Prix 1 Rthlr. 12 Gr.)

Dem Rec. sind seit geraumer Zeit keine so gute und besonders auch der Natur dieses Instruments so angemessen gesetzte Duetten zu Gesicht gekommen, als die unter No. 1 genannten. In jeder Rücksicht, welche man bey dieser doch immer sehr beschränkten Gattung von Komposition billigerweise nehmen kann, zeichnen sie sich zu ihrem Vortheil aus. Herr Hoffmeister hat darin, wie auch recht und billig war, seine sonst gewöhnlichen, ermüdenden und weitumherspringenden Sätze, die doch gewöhnlich so ganz ohne Effekt bleiben, den Spielern und Zuhörern erlassen, und mehr auf einen der Natur des Instruments entsprechenden guten Gesang hingearbeitet — wofür ihm denn jeder verständige Spieler und Zuhörer verbunden seyn wird. Diese Duetten erfordern jedoch Spieler, welche Zunge und Finger ziemlich in ihrer Gewalt haben: denn es fehlt darin an brillanten Sätzen, Läufern und Passagien, eben so wenig, als an neuen und schätzbaren Ideen. Darf Rec. seine Meinung ganz aufrichtig sagen? Er zweifelt, dafs diese Duetten, ohngeachtet der Titel Herrn Hoffmeister als Verfasser angiebt, von ihm sind. Das klingt ein wenig anmafsend; aber es gründet sich darauf, dafs H. Hoffm., wenn er sie geschrieben haben sollte, mit einemmal eine ganz andere Manier angenommen haben müfste — was denn doch gewifs theils keine leichte, theils bey einem ziemlich beliebten Komponisten keine gewöhnliche Sache ist. Manier und Eigenheit eines Komponisten läfst sich nicht mit einigen Worten darstellen; um aber doch Etwas für meine Vermuthung anzuführen, erwähne ich nur das Andante des dritten Duo's, das ganz in Pleyels eigener Manier geschrieben ist.

Die unter No. 2 angeführten Duetten müssen den obigen allerdings in gar mancher Rücksicht nachstehen; sie verdienen aber, da hier mehr leicht, mehr blos gefällig, als ernsthaft geschrieben werden sollte, und dieser Zweck recht wohl erreicht ist — angehenden Spielern gleichfalls empfohlen zu werden.

Auch von diesen beyden Werken ist der Stich schön, und hier noch besonders korrekt.

M. . .

Korrespondenz.

Niesky bey Görlitz den 11. Febr. 1799.

. . . Den Aufsatz des Herrn Knecht über Harmonie, las ich mit viel Vergnügen, und ward dadurch angeregt, folgenden kleinen Beytrag dazu zu liefern.

* * *

Dafs Harmonie in der Natur tief gegründet, und die Anwendung derselben keine barbarische oder gothische Erfindung ist, wie Rousseau behaupten wollte, zeigt uns ganz besonders auch die Aeolsharfe. Dieses Instrument ist bekanntlich eine Erfindung des Pater Kircher, der es in seiner Phonurgia ausführlich beschreibt. In neuern Schriften findet man dies Instrument, unter andern, in dem Götting. Taschenkalender für 1792 pag. 137 bis 145 vom Hrn. Hofrath Lichtenberg, ferner in einem Stücke der Lausizischen Monatsschrift v. J. 1796 von mir, nebst damit angestellten Versuchen, beschrieben.

Es giebt dieses Instrument, dem Wind gehörig ausgesetzt, aus seinen völlig im Einklang (*unisono*) gestimmten mehrern oder wenigern Saiten, volle laute Harmonie. Ja sogar eine einzige Saite giebt mehrere harmonische Töne zugleich an. Man kann dies deutlich hören, wenn man, während das Instrument tönt, alle Saiten bis auf eine dämpft. Aus dem Grund-

tone entwickelt sich, die Oktave, Quinte, Quarte, große Terz, kleine Septime. In den höhern Oktaven (es steigt oft 3 Oktaven über den Grundton, wenn die Saiten lang sind, und wenn der Wind recht scharf und stät bläset), hört man die natürlichen Töne, die in unserm temperirten Tonsysteme nicht aufgenommen, auf dem Horne und der Trompete aber sehr deutlich zu hören sind, deren Herr Knecht ebenfalls erwähnt hat.

Eine sonderbare Beobachtung hat der verstorbene Herr v. Meyer in Görlitz bey diesem Instrumente gemacht, und ich bin selbst eines Tages bey ihm davon Zeuge gewesen, daſs nämlich öfters bey einer gewissen Modification des Windes, wenn derselbe hauptsächlich recht schwach, aber anhaltend blies, ein tieferer Ton entstand, als der Grundton der Saite war, den man durch die gewöhnliche Art Ton zu erwekken, d. i. durch Reissen, Schlagen oder Streichen erhält, und den man für den tiefsten Ton der Saite hält. Es scheint also, daſs hier durch Modification des tonerweckenden Mittels, (hier des Windes) aus den Saiten, eine Folge harmonischer Töne, über dem sogenannten Grundton sowohl, als unter demselben hervorgebracht werden kann. In der Tiefe kommen sie in gröſsern Zwischenräumen, in der Höhe in kleinern.

Alles dies zeigt uns, meines Bedünkens, sehr deutlich, wie sehr Harmonie, selbst die schwerern Tonverhältnisse, die man Dossonanzen zu nennen beliebt hat, in der Natur gegründet sind, und daſs die Rousseausche Behauptung, die wahrscheinlich schon von manchem gläubig wird nachgebetet worden seyn, nur auf dem Papiere und in der Schreibstube gemachter Hypothesenkram ist, den der erste vernünftig angestellte Versuch widerlegt. Ein Versuch, wozu es gar nicht erst der Windharfe bedarf. Klopfe an den ersten besten Zimmerbalken oder an eine hölzerne Brunnenröhre, die auf 2 Unterlagen ruht, und du hörst Harmonie, freilich nicht so deutlich, wie bey der Aeolsharfe, die so laut, wie eine Orgel, Harmonien tönt.

D. *Christian Friedrich Quandt.*

Aus den Briefen eines Reisenden.

(Fortsetzung aus dem 17. Stück.)

Berlin, den 12. Febr. 1799.

Die Opern sind vorbey, und ich fasse endlich Muth, etwas darüber zu sagen. Unmöglich hätte ich mich dazu entschlieſsen können, wär' es nicht mit der zweyten Oper *Armida* ganz anders bestellt gewesen, als mit der ersten. Die *Attalanta* war so über allen Ausdruck abgeschmackt und in jeder Rücksicht unbedeutend, daſs in der ersten Zeit die Rückerinnerung daran höchst widerlich war. Attalanta's heroischer Eifer, die wilde Sau zu erlegen und ihre Verzweiflung, sie nicht recht getroffen zu haben, darauf beruht das Interesse dieser lyrisch-tragischen Posse; die dadurch oft den ächten Charakter einer komischen Parodie bekam, daſs die Sänger in Vortrag und Aktion den gemeinen italienischen Opernbombast durchaus behaupteten. Madame Marchetti, Herr Fantozzi ihr Mann und Tenorist, und Herr Tombolini ein Castrat, waren die singenden Personen. Für Madame Schick hatte man, zur Verlängerung der Oper, die in ihrer ersten Bestimmung als Theaterfest bey der Vermählung des Erbprinzen von Cassel mit der Prinzessin Auguste, nur Eine Stunde gedauert haben soll, die Rolle der Diana eingeflickt. Sie erschien leider nur in der letzten Scene des Stücks und hatte gegen ihren ächt tragisch-heroischen Charakter, in Geberden, Anstand und Vortrag, nur eine Bravourarie zu singen, die sie indeſs recht brav sang.

Bey der hochgespannten Erwartung, die ich von der Kunst und Schönheit der Mad. Marchetti ins Theater brachte, war mir es anfänglich ganz unglaublich, daſs sie es sey, die die *Atalanta* vorstellte. Man hatte mir so viel von ihrer ächt heroischen Gestalt, von ihrem bedeutenden Gesicht und Mienenspiel, ihrer ächt tragischen Aktion, ihrer wunderschönen Stimme und ihrem groſsen edlen Vortrage gesagt, daſs in meiner Vorstellung schon die Mara, Todi und Banti weit in den Hintergrund getreten waren. Denken Sie sich nun meinen Schreck, als eine dicke Frau, die selbst auf dem Theater

wenigstens ein vierzigjähriges Alter verrieth, in dem unvortheilhaftesten, tollsten Anzuge, den ich je auf kleinen italiänischen Provinzialtheatern gesehen habe, mit leichten losen Atalanten-schritten angetrippelt kommt. Ihr Anzug bestand aus einem ungestalteten weifsen Florkleide, in drey Stockwerken übereinandergehäuft, und alle diese Stockwerke mit bunten italienischen Blumen dick besteckt; — *Atalanta* auf der Saujagd in weifsem Flor mit Blumen besät! — ihr rabenschwarzes Haar dazu ohne allen Geschmack dick rund um den Kopf gehäuft; den sehr starken Busen bis oben an den Hals mit fleischfarbnem, oben abstehenden Atlas in einen breiten steifen Brustlatz gestaltet, verhüllt; die ganzen Arme und Hände dazu blos, um den schönen Arm, den sie wirklich hat, vortheilhaft zu zeigen, der aber durch krebsrothe Hände und Finger, die die strenge Kalte in der ersten Viertelstunde hochroth färbte, sehr entstellt wurde, und — — nun endlich das Bild zu beenden — zu diesem phantastischen Anzuge, grünlederne gewöhnliche Schuhe. Könnte man sich zu einer komischen Parodie einer tragischen *Atalanta* wohl einen pafslichern Anzug ausdenken? dieser Charakter wurde noch durch das Mienen- und Körperspiel vollendet. Mit kleinen halbverschlofsnen Augen und ewig lächelndem, auseinandergezogenem Munde, mit vorgestrecktem Leibe, jede kleine modische Verzierung mit Kopfnicken und Kopfschütteln, und jeden tiefen ganzen Ton mit finstrer Miene und aufgeworfenem Kopf begleitet — — doch ich mag das gar nicht weiter ausmahlen, da ich sie hernach an der *Armida* weit vortheilhafter habe kennen gelernt. Selbst ihre Stimme lernte ich in dieser Oper gar nicht kennen; sie hatte durchaus nichts vortheilhaftes für dieselbe zu singen.

Ihr Mann, Hr. Fantozzi, machte eine gute Figur, und war, wie auch Madame Schick, im Operncostume geschmackvoll gekleidet. Seine Stimme, die im Zimmer recht angenehm seyn soll, war aber für das grofse Theater zu schwach, und sein Vortrag so kalt, als seine Aktion steif.

Herr Tombolini, von höchst unförmlicher Castratengestalt, die bis unter das Kinn in ungestalteten fleischfarbnen Atlafs gehüllt war, und von äufserst gemeiner Physiognomie und Geberden — zeigte zwar eine schöne Stimme, aber sein Vortrag war so schläfrig, so *lâche*, dafs man an jedem Zuge wahrnahm, wie er seine schöne Stimme nie ausgebildet, nicht einmal fleifsig geübt hatte.

Das waren die singenden Helden alle, die häufig von dem Chor unterbrochen wurden, das unter aller Kritik ist.

Righini's Musik, die aus wenigen Arien, einigen Duetten, Terzetten und Chören bestand, war sehr angenehm, aber durchaus keine Theatermusik. Im Zimmer, von einem kleinen diskreten Orchester begleitet, mufs sie sehr angenehme Wirkung thun können: auf dem Theater thut sie gar keine. Doch aber war man froh, wenn sie wieder anhub: denn bey weitem der gröfste Theil der Oper bastand aus Balletten, zu denen der Balletmeister Laucherie, ohne allen Sinn und Geschmack die buntschäckigte, zum Theil ganz niedrige Musik von den verschiedensten Komponisten und aus sehr verschiedenen Epochen zusammengestoppelt hatte. Selbst in dem Ballet war durchaus keine Spur von weiser Anordnung, von malerischer Gruppirung und von Charakterschilderung. Tänzer und Tänzerinnen von den ungleichsten Talenten, tanzten eine Menge Solo's und *Pas-de-deux* etc. hinter einander fort, als hätten sie ihre Lektionen aufzusagen, und der gröfste Theil der Tänze in dieser tragi-komisch-heroischen Jagdparthie bestand aus Adagio's. Das *Corps de Ballet* hüpfte immer auf die alte Manier bedeutungslos dazwischen.

Man kann sich nichts Widersinnigeres denken. Und doch nahmen diese geschmacklosen Ballets von den viertehalb Stunden, die die Oper dauerte, gewifs über zwey Stunden ein. Die übrige Zeit füllten auch wenigstens zur Hälfte trockne Recitative von dem gewöhnlichsten italienischen Schlage mit blofser Bafsbegleitung. Righini bezeichnete sehr deutlich mit unwilligen Geberden und durch Unterbrechung

im Dirigiren, so bald ein Tanzstück anhub, dafs dieses nicht von seiner Komposition sey. Aber warum litt er den Unfug, dafs ein solcher Balletmeister ihm sein Werk mit seiner Kraut- und Rübenmusik verunstaltete? Und noch möcht' ich auch gegen ihn selbst fragen, wie kann ein solches Orchester — an Virtuosen gewifs das reichste in Europa — wie kann sich das eine Direktion gefallen lassen, wie sie bey den kleinen italienischen Musikbanden üblich und vielleicht nothwendig ist? Mit einer dicken Rolle und mit starken Schlägen bezeichnete Herr Righini nicht blos den Anfang und die Bewegung eines jeden Stücks; jedes Forte, und bestand es auch nur aus einem Strich, bezeichnete er mit einem heftigen Schlage auf die Partitur oder den Rand des Pultes, jedes Crescendo mit bis zum unausstehlichen anwachsenden Schlägen; oft schlug er laut den Takt das ganze Stück hindurch.

Die Dekorationen waren glänzend, aber nicht im grofsen Styl. Eine ahmte, nach ihrem ersten Zweck, zu Ehren des Casselschen Hofes, den Weissenstein bey Cassel nach. Mir schien es aber wider den guten Geschmack, dafs man die geschmacklose Treppenform bey jener grofsen Cascade genau nachgeahmt hatte. Die Cascade spielte auch nicht lange, die Walzen knarrten erst widerlich, und stockten endlich ganz. — Doch ich mag mich nicht weiter ins Detail über dieses widersinnige Schauspiel einlassen. Ueber *Armida* hoff' ich Ihnen nächstens erfreulicher zu schreiben.

Kurze Anzeigen.

Sonata per il Pianoforte da Giuseppe Roesler. Op. 1. presso Breitkopf e Härtel. (Preis 16 Gr.)

Diese einzelne Sonate verdient allen Freunden des bessern unterhaltenden Spiels auf den Fortepiano ganz besonders empfohlen zu werden. Sie zeigt vom Talent des Verfassers, von seinem guten Geschmack, seiner Gründlichkeit im Satze und einer jetzt immer seltner werdenden Liebe zur Ordnung in Bearbeitung und Durchführung eines Thema's, aber auch eines gewissen bestimmten Charakters. Das ist doch einmal etwas, wobey ein Recensent, der sich an den Modeklimpereyen des Tages satt und müde gesehen (denn bis zum Spielen kann man's bey vielen solchen Sachen gar nicht bringen) mit Vergnügen verweilt und wobey er die sehr gegründete Ahnung fafst, dafs in einem solchen Komponisten noch viel Schönes für die Zukunft aufblühen werde. Wenn Herr Rösler (der in Prag leben soll) sich dadurch ermuntert fuhlen sollte, eine Suite solcher Sonaten, woran wir gar keinen Ueberflufs haben, herauszugeben, so sollte es Rec. sehr freuen, ein Wort der Zufriedenheit im Namen vieler hier ausgesprochen zu haben.

Eine Kleinigkeit pag. 14 in dem untersten Bafssystem Takt 3, würde Rec. in dem Zusammenhange

statt [Notenbeispiel] lieber [Notenbeispiel]

geschrieben haben, aus einem Grunde, den er einem so achtungswerthen Komponisten nicht weiter anzudeuten braucht.

Sonate à quatre mains, comp. par A. Fodor. Oeuv. IX. Hummel. (1 Fl. 10 Xr.)

Leicht und gefällig, also für Schüler, die im Takt und Gehör, wie in der Vertragsamkeit geübt werden sollen, ganz brauchbar; denn wirklich vierhändige Klaviersachen scheinen mit zu diesem moralischen Zweck erfunden zu seyn.
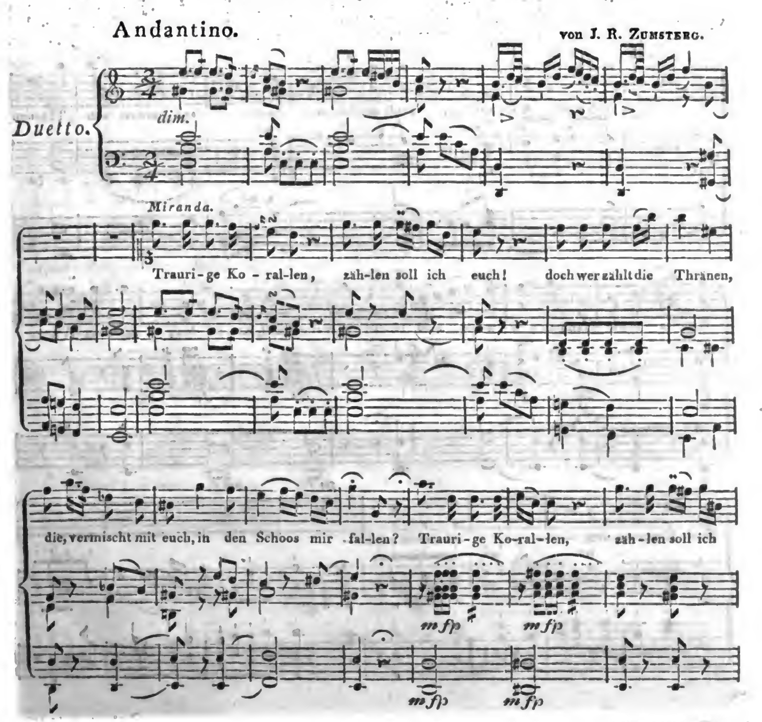
(Hierbey die Beylage No. IX.)

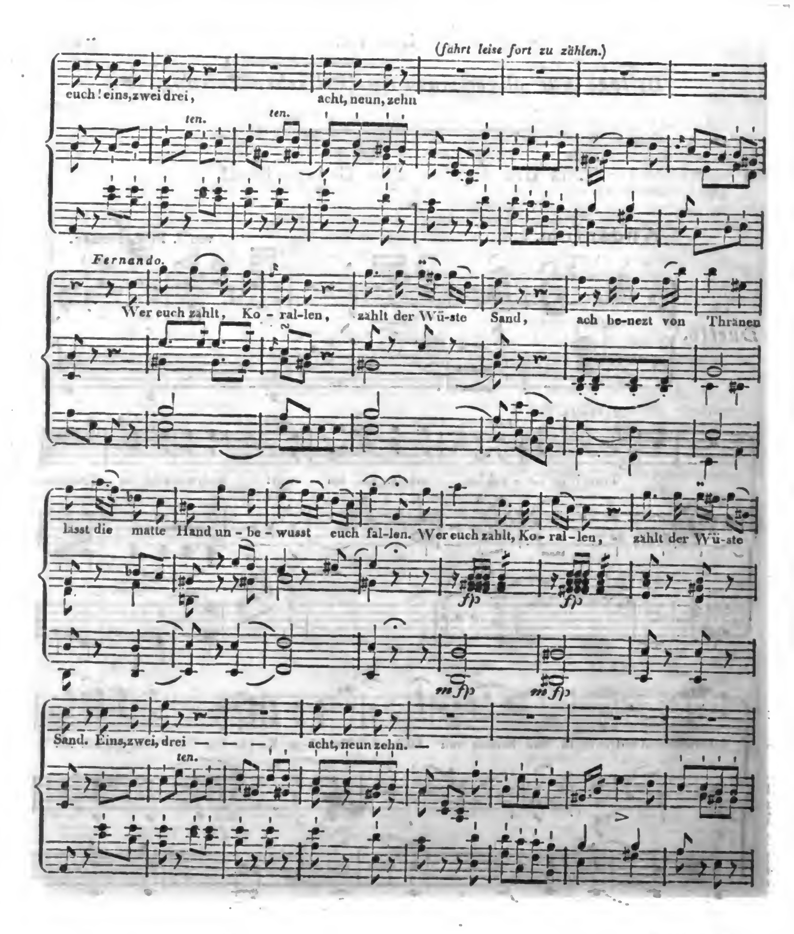
LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

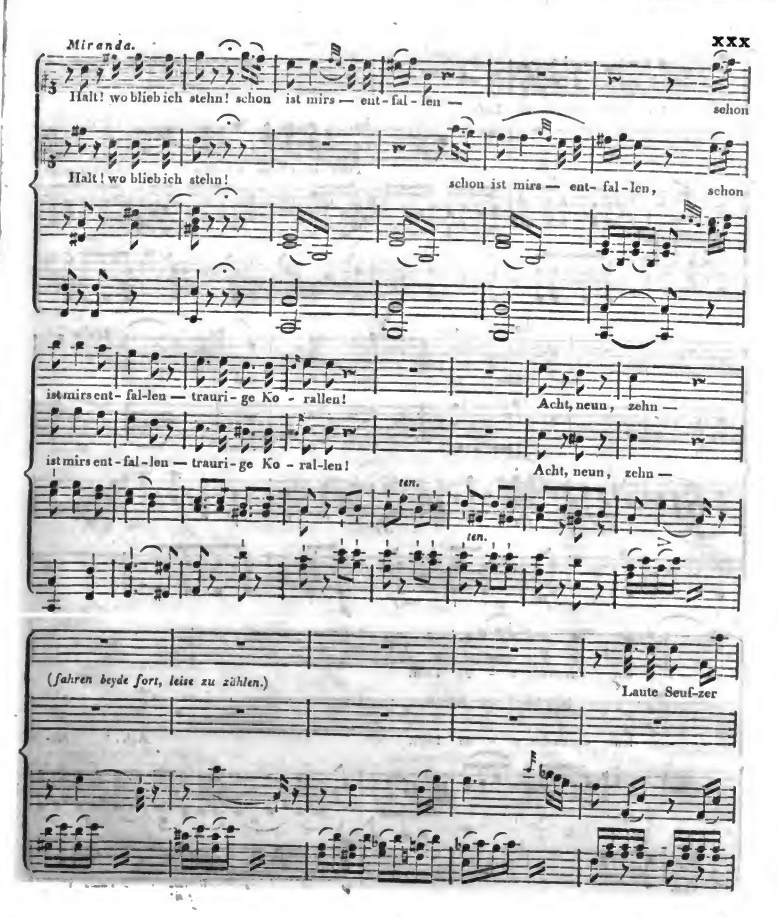
Aus der Oper: die Geisterinsel.
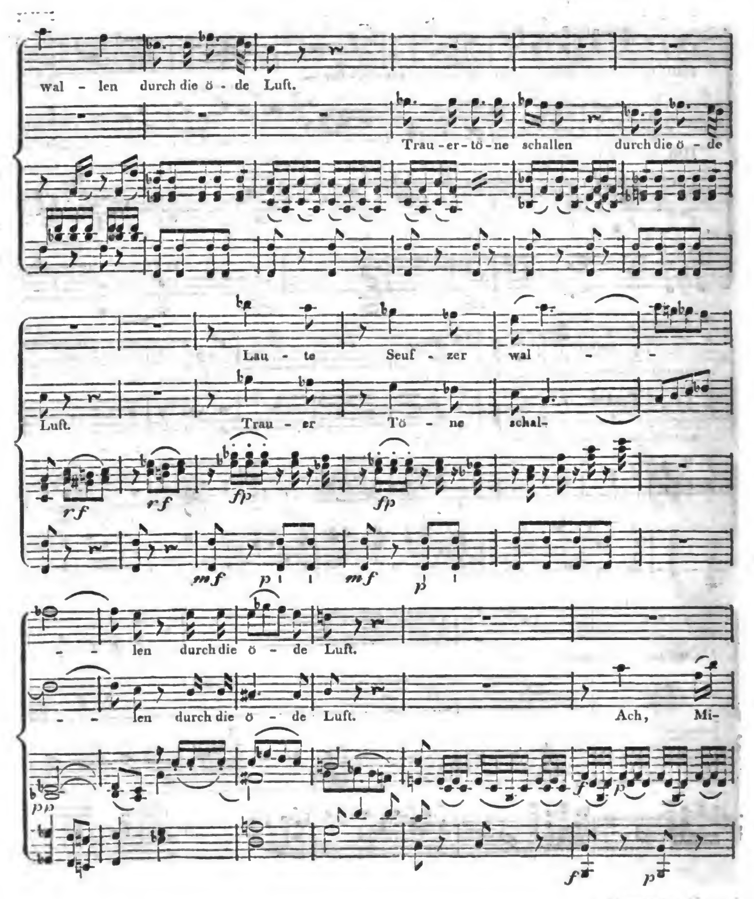
Andantino. von J. R. Zumsteeg.
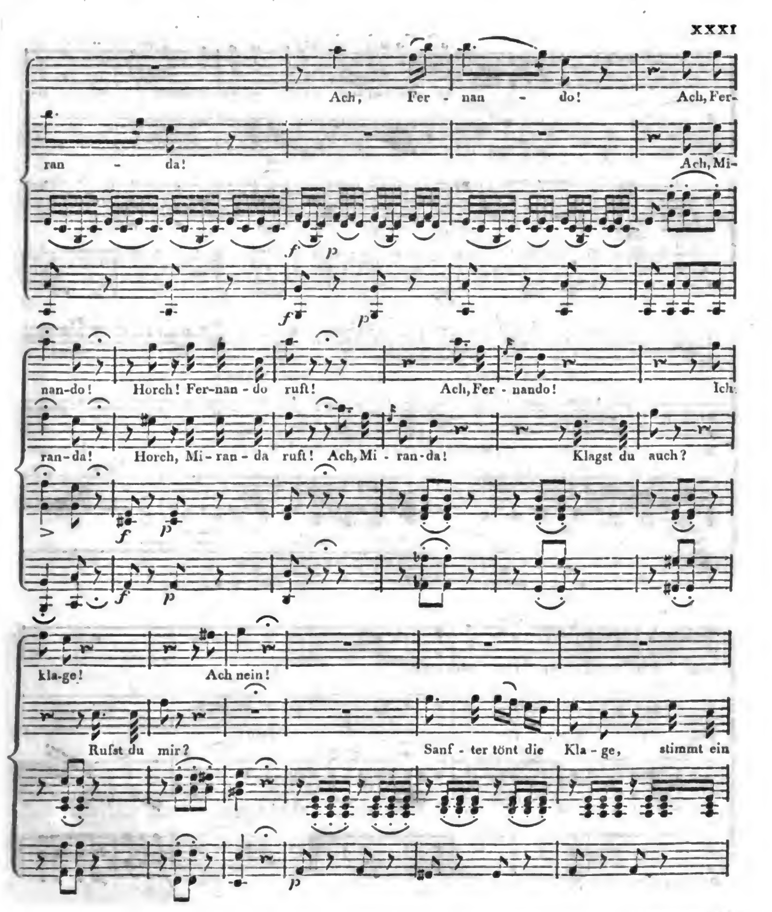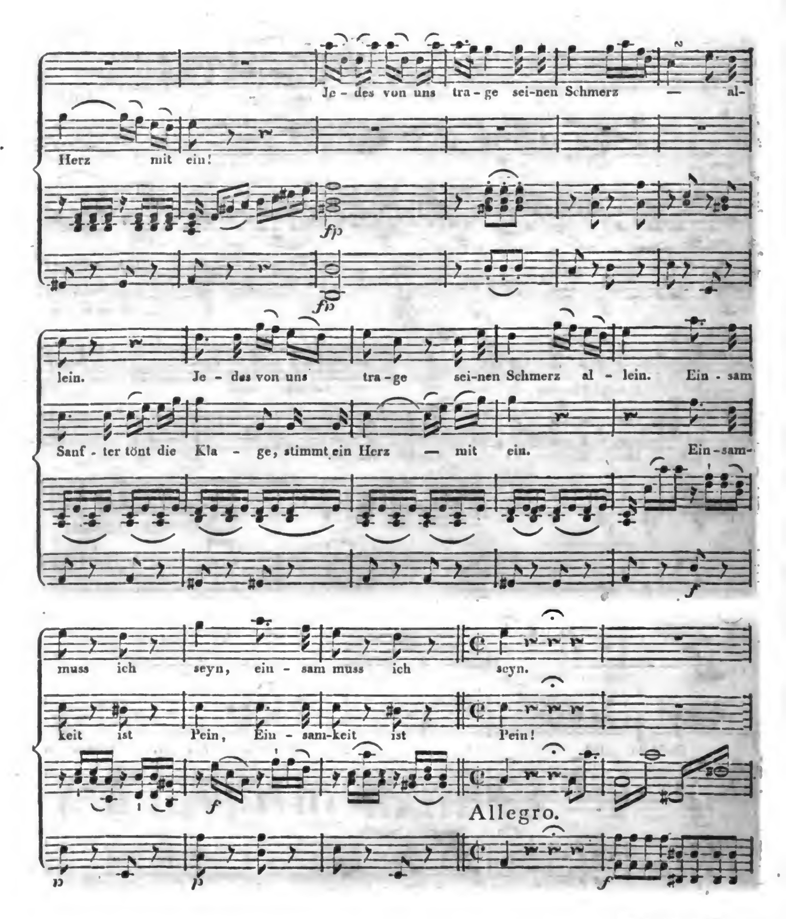




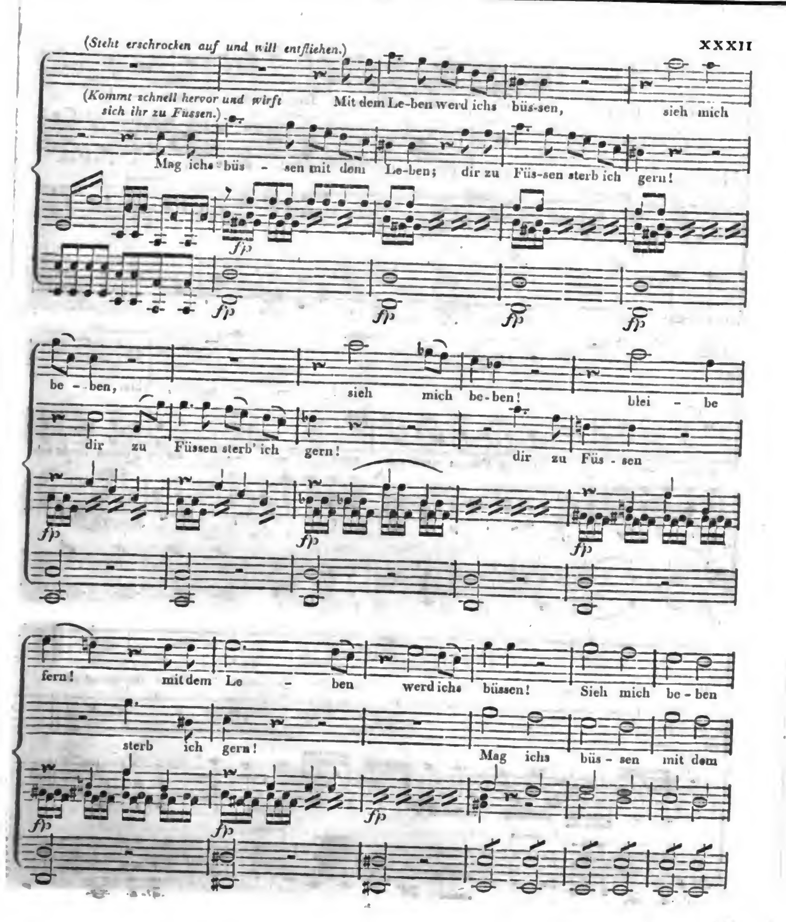
(fährt leise fort zu zählen.)
euch! eins, zwei drei,
acht, neun, zehn
ten.
ten.
Fernando.
Wer euch zählt, Ko - ral-len, zählt der Wü-ste Sand, ach be-nezt von Thränen
lässt die matte Hand un - be - wusst euch fal-len. Wer euch zählt, Ko - ral - len, zählt der Wü-ste
fp
fp
mfp
mfp
Sand. Eins, zwei, drei — — — acht, neun zehn. —
ten.
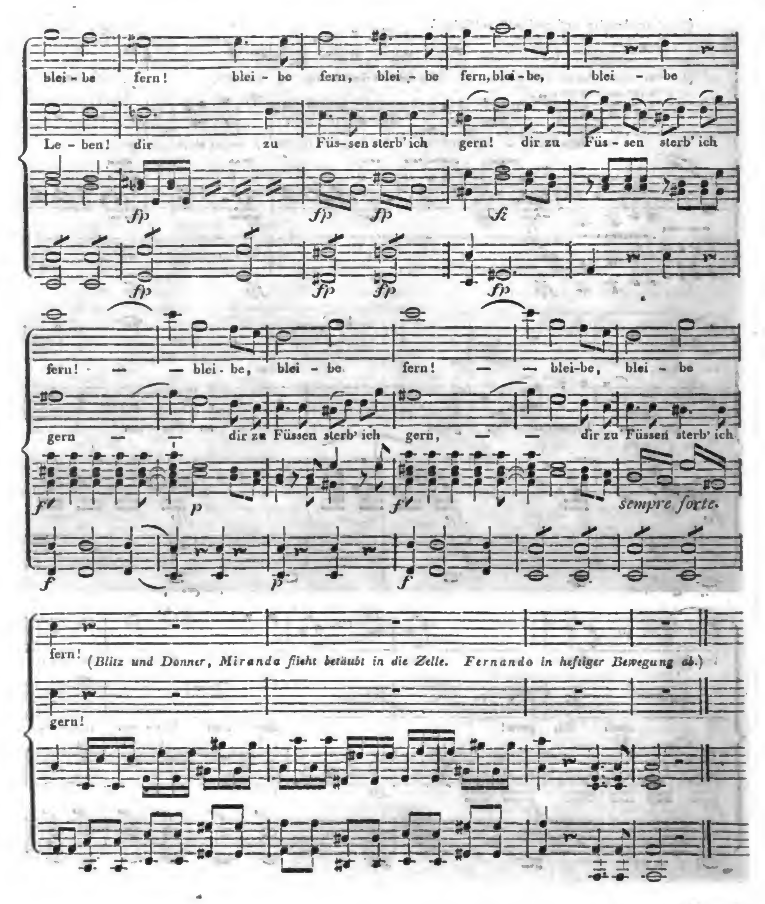

Miranda.
Halt! wo blieb ich stehn! schon ist mirs — ent-fal-len —
schon
Halt! wo blieb ich stehn!
schon ist mirs — ent- fal-len,
schon
ist mirs ent- fal-len — trauri-ge Ko - rallen!
Acht, neun, zehn —
ist mirs ent-fal-len — trauri-ge Ko - ral-len!
Acht, neun, zehn —
ten.
ten.
(fahren beyde fort, leise zu zählen.)
Laute Seuf-zer


wal - len durch die ö - de Luft.
Trau - er - tö - ne schallen durch die ö - de
Lau - te Seuf - zer wal - -
Luft. Trau - er Tö - ne schal-
rf
rf
fp
fp
mf p mf p
- - len durch die ö - de Luft.
- - len durch die ö - de Luft. Ach, Mi-
pp
f p
f p


Ach, Fer - nan - do! Ach, Fer-
ran - da! Ach, Mi-
f p
f p
nan-do! Horch! Fer-nan - do ruft! Ach, Fer - nando! Ich
ran-da! Horch, Mi - ran - da ruft! Ach, Mi - ran-da! Klagst du auch?
f p
f p
kla-ge! Ach nein!
Rufst du mir? Sanf - ter tönt die Kla - ge, stimmt ein
p


Je - des von uns tra - ge sei-nen Schmerz — al-
Herz mit ein!
fp
fp
lein. Je - des von uns tra - ge sei-nen Schmerz al - lein. Ein - sam
Sanf - ter tönt die Kla - ge, stimmt ein Herz — mit ein. Ein-sam-
f
muss ich seyn, ein - sam muss ich seyn.
keit ist Pein, Ein - sam-keit ist Pein!
f
Allegro.
p
p
f


(Steht erschrocken auf und will entfliehen.)
(Kommt schnell hervor und wirft sich ihr zu Füssen.)
Mit dem Le-ben werd ichs büs-sen, sieh mich
Mag ichs büs - sen mit dem Le-ben; dir zu Füs-sen sterb ich gern!
fp
be - ben, sieh mich be-ben! blei - be
dir zu Füssen sterb' ich gern! dir zu Füs - sen
fern! mit dem Le - ben werd ichs büssen! Sieh mich be - ben
sterb ich gern! Mag ichs büs - sen mit dem


blei - be fern! blei - be fern, blei - be fern, blei - be, blei - be
Le - ben! dir zu Füs-sen sterb' ich gern! dir zu Füs - sen sterb' ich
fp
fp
fp
fz
fp
fp
fp
fp
fern! — — blei - be, blei - be fern! — — blei-be, blei - be
gern — — dir zu Füssen sterb' ich gern, — — dir zu Füssen sterb' ich
f
p
f
sempre forte.
f
p
f
fern! (Blitz und Donner, Miranda flieht betäubt in die Zelle. Fernando in heftiger Bewegung ab.)
gern!

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten März   N°. 23.   1799.

ABHANDLUNG.

Ueber das musikalische Drama.

Der unsterbliche Rousseau, welcher den dramatischen Dichter und den geschickten Tonsetzer so glücklich mit dem tiefdenkenden Philosophen verband, gab unstreitig durch seinen *Pigmallon* dem Schauspieler Brandes die erste Idee, das mit Musik begleitete Drama auf die deutsche Bühne zu bringen. Brandes wählte *Ariadne auf Naxos* zum Gegenstande seiner Arbeit; ein Gegenstand, der nothwendig Wirkung thun mufste, sowohl durch die Neuheit des Gedankens, als durch die opernähnlichen Dekorationen, die man auf dem deutschen Theater bis dahin noch nicht gewohnt war. — Gegen den dramatischen Werth des Stückes selbst, liefs sich vielleicht manches einwenden; allein vor etwan dreyfsig Jahren und drüber, wo *Ariadne* Epoche machte, war die vaterländische Bühne noch ein nicht ganz reifes, obgleich schon aufblühendes Mädchen, und Brandes brach das Eis in Darstellung eines Mitteldings zwischen der ernsthaften Oper und dem gewöhnlichen heroischen Drama. — Auch war er nicht mit der seinem Sujet angemessenen tragischen Sprache so vertraut, als mit der des gesellschaftlichen Tones, die seine übrigen dramatischen Arbeiten mit dem Stempel der Richtigkeit und Wahrheit bezeichnet; und wenn sie schon jetzt, wie ältere Münzen, am Gepräge abgeschliffen sind, so ist jedoch ihr innerer Gehalt oft besser, als der unserer neuern Conventionsmünze. Dem sey wie ihm wolle, so gebührt diesem Dichter der Ruhm, Vater einer neuen Gattung von Schauspiel für Deutschland gewesen zu seyn, und seine *Ariadne* ist gewifs nicht ohne wesentliche Schönheiten, wenn auch seinem Monolog oft das Feuer fehlt, welches den Tonsetzer begeistern sollte. Die Klagen der Ariadne, als sie ihren treulosen Geliebten vorübersegeln, und sich selbst hülflos, verlassen, auf einem nakten Felsen sieht; der Blitz, der die Arme endlich mitleidig ins Meer stürzt: — dieses thut einen unbeschreiblichen Effekt. Und wie meisterhaft hat diese Umstände der Komponist benützt, dem Brandes in die Hände fiel? — Es mufste aber auch ein Benda seyn, wenn dieser erste Versuch so sehr gehoben werden sollte.

Gotters *Medea* folgte *Ariadnen* und ward Benda's Meisterwerk. Hier giengen Dichter und Tonsetzer Hand in Hand gleichen Schrittes. — Es würde überflüfsig seyn, einzelne Schönheiten auszuheben, da das Ganze eine ununterbrochene Kette derselben ist, und *Medea* durch ganz Deutschland, auf grofsen und kleinen Bühnen, sich verdienten, ungetheilten Beyfall erworben und bis jetzt ununterbrochen darin sich erhalten hat.

Meifsners *Sophonisbe* erschien bald nachher. Meifsner hob ein sanfteres Sujet aus der wahren Geschichte aus, das nichts so Schreckliches und Empörendes hatte, als die beyden vorigen, und mehr fürs Herz und das edlere Gefühl geeignet war. Meifsner fügte den Gesang eines Chores hinzu, der seinem Stücke die lieblichste Schattirung mittheilte, und bearbeitete überhaupt seinen Stoff mit ungemeiner Geschmeidigkeit. — Wie schön ist die Scene, wo Sophonisbe mit holder weiblicher Anmuth am Putztische sich auf die Ankunft ihres Siphax vorbereitet! Und dann, wo sie als Heldin den Giftbecher am Fufse des Altars, im Tempel, im Angesichte der Priester, mit frommer Ergebung, ohne ihre Weiblichkeit, ihre grenzenlose Liebe

zu ihrem Siphax zu verläugnen — ausleert und stirbt. Meifsner mahlte ein anbetungswürdiges Weib, dem man Thränen des Mitleids und der innigsten Theilnahme zollt; Gotter, eine Furie, die man verwünscht. Von beyden Gemälden verräth jedes eine Meisterhand.

Zum Komponisten mufste Meifsner gerade einen Neefe haben — einen Mann, dessen weichgeschafnes Herz jedem zarten Gefühle so ganz geöfnet war; einen Mann, der nur für die Kunst, für das Edle und Schöne, für seine Familie und seine Freunde lebte; der mit gleich philosophischem Scharfblick seine Kunst wie die menschlichen Leidenschaften studiert hatte. — Man verzeihe mir diese Ausschweifung: ich redete von meinem verstorbenen Freunde.

Neefens Komposition ist weniger kunstreich, als die von Benda in der *Medea*, für den, welcher die Kunst in dem mehr verwebten findet. Nicht, dafs es Neefen etwa an den gehörigen Kenntnissen dazu gemangelt hätte — keinesweges: aber er suchte die Wahrheit in erhabener Simplicität und — fand sie. Die musikalische Sprache des Komponisten, seine herzerhebende Harmonie, ist der harmonischen Sprache des Dichters durchaus so angemessen, so ganz ähnlich: dafs man nicht zu entscheiden wagt, wer dem andern vorempfunden habe.

Die schon vorhin erwähnte Scene, wo Sophonisbe sich auf die Rückkunft des Siphax vorbereitet, ist mit unbeschreiblicher Wärme bearbeitet. Der Tonsetzer erreichte hier ganz die Natur, drückte das Gefühl eines edlen, liebevollen und geliebten Weibes so herzlich aus, dafs der Zuschauer mit Sophonisben sich der Ankunft Siphaxens entgegen sehnen mufs. — Eine ganz genaue Zergliederung dieses schönen musikalischen Werkes würde die Grenzen dieses Aufsatzes überschreiten; ich schränke mich daher nur auf wenige Bemerkungen ein.

Als Sophonisbe den Giftbecher empfängt und nachher austrinkt, schildert der Komponist besonders glücklich den Streit der Natur mit der Liebe und dem Muthe der Heldin. Man möchte ihr den Todestrank vom Munde hinwegreissen. — Der Becher ist geleert. Sophonisbe eilt nach dem Tempel, wo auf ihr Geheifs die Priester mit dem Todtenopfer beschäftiget sind. Das Theater verwandelt sich plötzlich und der Tempel mit weifsen Marmorsäulen steht da. Das Chor der Priester beginnt. Das Erhabene dieses Gesanges läfst sich nicht beschreiben — es ist seelerschütternd. Nun stirbt Sophonisbe am Fufse des Altars. Die nur noch decrescendo kurzfortgehende Musikbegleitung ist der letzte Hauch eines ruhig Sterbenden. Der Vorhang fällt und man verläfst das Schauspielhaus, wie man die blasse Hülle einer eben verschiedenen Geliebten auf dem Sterbelager verläfst — mit geprefstem Herzen.

Ich komme nun auf zwey Schauspiele dieser Gattung, die ich zwar in der Ausführung zu sehen und zu hören Gelegenheit hatte, wovon aber die Musik noch nicht ins Publikum gekommen ist. Aufser den vorhergehenden und diesen, von denen ich jetzt reden werde, ist mir kein musikalisches Drama bekannt, das wirklich auf der Schaubühne, von irgend einem Meister componirt, erschienen wäre. Ich würde mich auch auf die Beurtheilung solcher Stücke nicht einlassen, von deren Werth oder Unwerth ich mich nicht durch meine eigenen Augen und Ohren überzeugen konnte.

Auf Befehl des jetztregierenden Herrn Landgrafen zu Hessendarmstadt verfertigte der Oberappellationsrath Lichtenberg ein solches Drama und wählte den Gegenstand seiner Arbeit aus der fabelhaften Geschichte des Krieges zwischen der Amazonen-Königin Lampedo und den Scythen. Der Gedanke war schön, der Stoff noch nicht bearbeitet und Lichtenbergen machte die Ausführung Ehre, ob es gleich sein erster, und ich glaube einziger Versuch im dramatischen Fache war, der aber einen Mann verrieth, dessen talentvoller Kopf hier eben so zu Hause war, als in der Jurisprudenz. — Der damalige Churpfälzische Kapellmeister, Abt Vogler, welcher durch sein Elementarwerk Epoche im Reiche der Tonkunst gemacht hat, ward von Mannheim berufen, und componirte Lichtenbergs *Lampedo*. Von den fürstlichen Personen selbst auf dem Operntheater aufgeführt

hatte das Stück doppeltes Interesse. Die in jedem Betracht verehrungswürdige Gemahlin des Herrn Landgrafen (damaligen Erbprinzen) spielte die Rolle der Lampedo mit der Vollkommenheit einer Schauspielerin vom ersten Range. Der Herr Erbprinz dirigirte an der ersten Violin das Orchester selbst. Dieses führte alles treflich aus, obgleich ein grofser Theil desselben blos aus Liebhabern bestand, die aber alle wetteiferten, dem durchlauchtigsten Beschützer der Kunst die Kräfte ihres Talentes zu opfern. — Da alles auf Kosten des Erbprinzen gieng, so entsprachen die Dekorationen dem gereinigten Geschmacke des Fürsten. Die Maschinen und Dekorationen giengen so pünktlich, als ich sie je in Stuttgard und Mannheim gesehen habe. — Doch zurück zu unserm Vogler. — Dieser Tonsetzer übertraf sich in seinem gegenwärtigen Werke zum Theil selbst, und mehrere Ideen waren ganz neu und noch nie gehört.

Die Bravour - Ouvertüre aus D dur ist im $\frac{2}{4}$ Takt geschrieben. Hinter dem noch nicht aufgezogenen Vorhange wird sie von türkischer Musik begleitet. Die Wirkung dieses Gedankens ist aufserordentlich grofs, und bereitet auf das Folgende anschaulich vor: denn die Ouvertüre verkündigt das Treffen zwischen den Amazonen und Scythen und die verborgene kriegerische Musik erhöht die Illusion.

Ich kann mich hier nicht enthalten einer Anekdote zu erwähnen, die Voglers lebhaften Geist und seine grenzenlose Anhänglichkeit an die Kunst charakterisirt. — Bey der ersten Probe hatte man die türkische Musik zu tief ins Theater gestellt; sie wurde daher durch die noch unaufgezogene Gardine gehindert, das Orchester genau zu hören, und mit diesem zusammen zu treffen. Wiederholte Versuche fruchteten nichts. Vogler gerieth in Eifer und mit einem Sprung stand er im Mantel und Pfäffchen auf dem Theater, ergriff einen blechernen Blendleuchter und schlug damit den Takt so kräftig gegen die Coulisse, dafs der Leuchter in wenigen Sekunden, wie vom Blechschmiede zusammengehämmert aussah. Dieser Auftritt verursachte natürlich ein allgemeines Gelächter. — Man änderte die Stellung der Musikanten und alles gieng treflich. — Nun wieder zur Hauptsache!

Beym Eintreten eines äufserst einfachen, aber prächtigen Marsches überrascht den Zuschauer ein eben so neuer als reizender Anblick. Das siegreiche Heer der Amazonen, in weifsen Gewändern, mit Lanzen und Bogen bewafnet, mit Schwertern umgürtet, defilirt im Hintergrunde der Bühne vorüber. Die Königin erscheint auf einem Triumphwagen von gefangenen Scythen gezogen. Dem Wagen folgt der Scythische König in Fesseln. Alle bewegen sich nach der lebhaften Mensur des Marsches vorwärts. Wirklich, dieser Anblick hatte etwas sehr hervorstechendes.

Der Dialog des ganzen Stückes wird von dem Komponisten mit bewundernswürdiger Kunst durch die Musik fast immer vorbereitet, oder der Ausdruck der darin herrschenden Empfindung auf das treffendste wiederholt. — Eine der rührendsten Stellen ist die, wo Lampedo das Opfermesser gegen den gefangenen König hebt und dieser sagt: Von deiner Hand zu sterben u. s. w. Hier ist das Gefühl des Königs für die reizende Lampedo unnachahmlich schön ausgedrückt. Ueberhaupt ist jeder Satz der Musikbegleitung durchgängig wahr und sprechend.

Das Gewitter übertrift alles, was ich je in der Art gehört habe. Vogler bediente sich dabey eines Kunstgriffes, dessen Effekt den unwissenden Zuhörer in Erstaunen versetzt, ohne dafs er begreift, wodurch er bewirkt wird. Er liefs nehmlich hinter dem Theater zwey hölzerne F Pfeifen anbringen, die grofse von acht, die kleinere von vier Fufs Höhe, so dafs beyde zusammen die Octave angaben. Sie wurden durch einen Blasebalg belebt und ahmten den wüthenden Sturm zum Grausen natürlich nach. Hiermit verband er im Orchester zwey sogenannte Feldschreyer oder kleine Querpfeifen, wie man sie bey der türkischen Musik gewöhnlich braucht.

Diese thaten nichts, als dafs sie von Zeit zu Zeit mit ganzen Schlägen oder mit



ins Orchester einfielen. Das Pfeifen des Windes ward dadurch im höchsten Grade der Wahrscheinlichkeit ausgedrückt.

Den Schlufs dieses Schauspiels macht ein Ballet. Hier hat der Dichter nichts vorgeschrieben, sondern die Oekonomie desselben dem Tonsetzer und Balletmeister überlassen. Weder Musik noch Tanz haben mir behagt; nur der Theatermaler hatte Verdienst bey dieser Scene. Sein transparenter Tempel der Freundschaft, der in einem Nu den Zuschauer blendend überraschte, machte seinem Talent und seinem Geschmack Ehre, und — was sehr gut war — der Zuschauer gaffte die prächtige Illumination an, ohne sich um Tanz und Musik zu bekümmern. Die Erfindung des Ballets war unter der Kritik, obgleich die Ausführung von den hohen Dilettanten alle Erwartung übertraf. Der Tanz selbst hatte nicht das mindeste Theatralische, am allerwenigsten einen würdigen Bezug auf das heroische Schauspiel. Man könnte dieses Ballet auf jeder Redoute als einen figurirten Tanz gebrauchen. Und die Musik? Eine gewöhnliche *Chaconne*, nach französischem Zuschnitt. Und was hätte auch selbst Noverre nach einer solchen Musik liefern können? Vogler verzeihe mir — er hatte sich erschöpft nnd wollte beym Tanz ausruhen.

Schade, dafs dieses herrliche Meisterwerk, nach nur zweymaliger Vorstellung, in der musikalischen Schatzkammer begraben liegt und vielleicht nie wieder auferstehen wird. Es würde ein schätzbares Geschenk für das Publikum seyn.

(Der Beschlufs folgt.)

Biographie.

Neefe's Lebensgeschichte von seiner hinterlassenen Wittwe fortgesetzt.

(Siehe das 17. Stück dieser Zeitung.)

Im Jahr 1784 wurde meinem seligen Manne die einstweilige Direktion über Kirchen- und alle andere Musik bey Hofe übertragen, weil der Churfürstliche Kapellmeister L. auf einige Monathe verreiste. Während dieser Zeit hatten wir das Unglück, unsern wahrhaft guten alten Churfürsten zu verlieren.

So sehr dieser gute Fürst auch von Jedermann beklagt wurde, so fühlten doch wenige seiner Unterthanen seinen Verlust so sehr, als wir: denn wir verloren zugleich jährlich 1000 Gulden von unserm Gehalt, weil das Theater, welches er auf seine eigenen Kosten unterhalten hatte, aufhörte. Es blieb uns also nichts übrig, als der feste Gehalt, welchen mein Mann als Hoforganist hatte. Davon allein konnten wir aber nicht leben; es mufsten also Lectionen dabey gegeben werden, um das Fehlende herbey zu bringen. Es dauerte auch nicht lange, so hatte er die Lectionen von vielen der ersten Häuser in Bonn. Zu seinem Vergnügen kaufte er sich einen kleinen Garten vor dem Thore, worinne er die wenigen Stunden, welche ihm zu seiner Erholung übrig blieben, zubrachte. Doch war er auch hier keinen Augenblick müfsig. Er besäete und bepflanzte sein Gärtchen selbst, wartete und pflegte seine jungen Bäume und Pflanzen mit so viel Sorgfalt, dafs jeder, der vorbey gieng, stehen blieb und sich des ordentlichen und fleifsigen Gärtners freuete. Wie süfs schmeckten uns die selbstgezogenen Gemüse und die ersten Früchte der selbstgepflantzten Bäumchen! So verlebten wir unsere Zeit ziemlich ruhig, bis nach einigen Jahren der jetzige Churfürst von Cölln abermals ein Hoftheater errichtete, wobey mein Mann seine schon seit vielen Jahren begleitete Stelle als Musikdirektor und ich die meinige als Hofschauspielerin wieder bekam. Dadurch wurde freylich unsere Einnahme, aber auch die Arbeit meines Mannes derge-

statt vermehrt, dafs er gezwungen war, seine Lektionen wieder aufzugeben, und alle seine Kräfte dem Theater zu widmen. Nichts belebte ihn dabey mehr, als die Hoffnung, dafs hier für uns im Alter Brod wachse. Armer Mann, wie traurig wurdest du getäuscht! —

Der französische Krieg brach aus. Die Franken kamen uns immer näher, das Theater wurde eingestellt, der Gehalt hörte auf, und die Lektionen waren aufgegeben. Unser ältester Sohn, der uns zu den schönsten Hoffnungen berechtigte und der die Stütze unsers Alters werden sollte — starb jetzt gleichfalls! — Nun bekam mein Mann Briefe aus Amsterdam vom Herrn Schauspieldirektor H., welcher unsre älteste Tochter von 15 Jahren, welche schon seit einigen Jahren in der Musik unterrichtet worden war, und öffentliche Proben ihres Talents abgelegt hatte, zu seiner Gesellschaft als Sängerin begehrte. Da für Sie in Bonn nun weiter keine Aussicht und nicht einmal Gelegenheit war, ihr Talent vollends auszubilden, so wurden mein Mann und Herr Direktor H. bald über die Bedingungen einig, unter welchen sie kommen sollte. Um sie recht sicher an Ort und Stelle zu bringen, nahm es der zärtliche Vater, ohngeachtet seines schwächlichen Körpers auf sich, sie selbst dahin zu bringen, und reiste 1794 mit unserer Tochter ab, welche auch, 2 Tage nach ihrer Ankunft in Amsterdam, zur Zufriedenheit des Direkteurs und des Publikums als Konstanze in Mozarts *Entführung* auftrat. Nach 4 Wochen kehrte mein guter Mann wieder in unsere Arme zurück. Nunmehr wäre Zeit genug für die Lektionen da gewesen, aber alles war in Furcht und Schrecken über die immer näher und näher kommenden Franken. Da sie zu gleicher Zeit auch ihren Marsch nach Holland nahmen, so gieng Herr Direktor H. mit seiner Gesellschaft nach Düsseldorf. Er befuchte uns, und da er fand, dafs mein Mann kein anderes Geschäft hatte, als zweymal in der Woche die Orgel in der Hofkapelle zu spielen, so bot er ihm eine ansehnliche Gage, wenn er zu ihm kommen und seine Oper dirigiren wollte. Mein Mann, dessen musikalischer Geist jetzt ohnehin zu wenig Nahrung hatte, gieng zum Churfürsten und begehrte auf einige Zeit Urlaub, auch war er schon mit einem Freunde überein gekommen, der seinen Dienst einstweilen versehen wollte. Der Churfürst schlug ihm seine Bitte ab und verlangte, dafs er seinen Dienst fo lange thun sollte, als die Franken den Gottesdienst nicht störten. Es vergiengen kaum 14 Tage, so reisten Se. Durchl. von Bonn weg, der ganze Adel folgte ihm nach, die Franken rückten ein, der Rhein und alle Ab- und Zugänge waren gesperrt: wir mufsten nun bleiben.

Der Churfürst hatte vor seiner Abreise seiner Dienerschaft noch 3 Monate Gehalt voraus bezahlen lassen, und sich und seinen Unterthanen mit der Hoffnung geschmeichelt, binnen dieser Zeit wieder in Bonn zu seyn. Aber es vergieng ein Monat und ein Vierteljahr nach dem andern — wir bekamen Tag vor Tag Einquartierung, eine Lieferung über die andere, die Lebensmittel stiegen mit jedem Tage, viele dringende Nothwendigkeiten konnte man für Geld nicht einmal mehr bekommen, und dabey kein Heller Einnahme! Bey Errichtung einer neuen Municipalität fiel es den Franken noch gar ein, meinen Mann in Requisition zu nehmen, und ihn, ohngeachtet seiner Kränklichkeit und seines Mangels an den dazu gehörigen Kenntnissen, zum Municipalbeamten zu machen. Dafür bezahlten sie ihm aber auch monatlich 200 Livres in Papier, wofür mir Niemand nur ein Brod gab. Desto mehr belud man meinen Mann mit Arbeiten. Der Vormittag wurde jeden Tag, und oft auch der Nachmittag auf dem Rathhause zugebracht, die übrigen Stunden verstrichen zu Hause mit Durchlesung ganzer Stösse Akten. Dabey mufsten wir ein Stück nach dem andern verkaufen, um nur leben zu können! Dieses dauerte beynahe ein Jahr, als in der Administration noch ein zweyter Registrator verlangt wurde. Da dort mit Gelde und hier blos mit Papier bezahlt wurde, so zog mein Mann diesen Dienst vor, und wurde vom Rathsherrn zum — Registrator. Hier gab es nun wieder ein neues Studium. So viele Mühe ihm dies anfänglich machte, so überwand er doch, da er von jeher an

Fleiſs und Ordnung gewöhnt war, auch diese Schwierigkeiten; und nun befanden wir uns einige Monate ziemlich leidlich! — Kaum fiengen wir an zuweilen eine heitere Stunde zu genieſsen, so traf uns ein neuer Schlag: die ganze Administration wurde mit einem mal abgesetzt. Während dieser Zeit war Herr Direktor H. mit seiner Gesellschaft in Wetzlar und beynahe 1 Jahr in Mainz gewesen, wo er sie aus einander gehen lieſs, und unsere Tochter hatte Engagement bey Herrn Bossang, Direktor bey der Hofschauspielergesellschaft in Dessau, angenommen. Diesem gieng im August 1796 sein Musikdirektor ab, er schrieb deswegen an meinen Mann und bot ihm diese Stelle an. Wir konnten nicht länger in Bonn bleiben, wenn wir als rechtschaffene Menschen handeln und den guten Leuten, welche uns in der Noth geholfen hatten, nichts schuldig bleiben wollten. Wir befriedigten ihre Forderungen mit allem, was wir hatten, und reiseten von Bonn nach Leipzig, wo unsere Bestimmung war, die Bossangische Gesellschaft zu erwarten. Wie glücklich fühlten wir uns beym Eintritt in diese schöne Stadt! Wir glaubten nunmehr alles über uns verhängte Elend überstanden zu haben, und hatten auch noch die groſse Hoffnung von unserm lieben Churfürsten, welchen wir das Glück hatten, eben daselbst zu treffen, den noch rückständigen 7vierteljährigen Gehalt zu bekommen, da mein Mann auf seinen ausdrücklichen Befehl seinen Dienst in der Hofkapelle bis zum Tage seiner Abreise richtig versehen hatte. Es wurde dem Churfürsten eine Supplik dieserhalb übergeben, mein Mann gieng darauf selbst zu ihm, wurde auſserordentlich gnädig aufgenommen, und wir erwarteten mit Sehnsucht die Antwort. Sie kam — mit zitterndet Freude öffneten wir, und fanden nichts, als einen förmlichen Abschied!

Wir blieben zwey Monate in Leipzig, und reisten den 1. Dec. 1796 von da nach Dessau. Den ersten Winter verlebten wir hier sehr vergnügt. Wir fühlten das Glück, aus dem Elende des Krieges errettet zu seyn, und dankten es mit innigster Rührung der Vorsehung. Doch auch dies Glück sollte bald gestört werden. Ich verfiel in ein hitziges Gallenfieber, gerieth in Wahnsinn und Raserey und verursachte meinem guten Mann also neues Leiden. Wider alles Vermuthen wurde ich durch die Kunst des hiesigen Herrn D. Olbergs vollkommen wieder hergestellt, und ich ergreife diese Gelegenheit, diesem würdigen Manne öffentlich meine herzlichste Dankbarkeit zu bezeigen.

Nach einigen Monaten überfiel meinen Mann ein ganz ungewöhnlicher Katharr. Der Husten dauerte Tag und Nacht fort, und verursachte seiner ohnehin schwachen Brust viel Schmerzen. Er konnte weder liegen noch sitzen. Diese Unruhe dauerte einige Tage immerwährend fort. Den 26. Jan. 1798 fieng endlich der Husten an ein wenig nachzulassen; der Kranke bekam Lust zum schlafen, verlangte seine Arzeney und bat, daſs man ihn ja nicht im Schlafe stören möchte. Er schlief auch wirklich bald darauf ganz ruhig ein, aber ohne jemals die Augen wieder zu öffnen. Sein Ende war so ruhig und sanft, als sein Leben unruhig und kummervoll gewesen war. Er brachte sein Alter auf funfzig Jahr weniger 9 Tage und hinterlieſs am Leben drey Töchter und einen Sohn.

S. M. Neefe.
Wittwe.

Recensionen.

Grand Trio pour le Pianoforte, avec Violon et Violoncelle, composé et très-humblement dedié A. S. A. S. Monseigneur le Duc regnant de Wirtemberg par Louis Abeille, Musicien de la Cour. Oeuvre 20me. A Offenbach sur le Mein, chez Jean André, et aux adresses ordinaires. In Langfolio, 7½ Bogen stark. (Prix 1 Fl. 45 Xr.)

Herr Abeille ist ein sehr geschickter Pianofortespieler, und seine Klaviercompositionen sind den Kennern und Liebhabern schon zu bekannt, als daſs sie erst einer Empfehlung bedürften. Dieses Trio, welches nach einer kurzen Einlei-

tung aus C moll ein *Allegro spiritoso* aus C dur, dann ein pathetisches und schönes *Adagio* aus C moll, endlich ein angenehmes *Rondo Allegretto* enthält, und wobey die Violin nebst dem Violoncell nicht immer die Begleitung, sondern hin und wieder auch leichte Soli zu spielen hat, ist sehr wohl ausgeführet. Darin wechseln angenehme und brillante Sätze mit einander ab, und rasche, oft sehr verwegene Ausweichungen, die eine frappante Wirkung thun, sind nicht gespart. Die Spielart ist vornehmlich nach Mozarts seiner gebildet.

Recensent kann diese mit vielem Fleifs gearbeitete und nicht zu schwer gesetzte Sonate, worin sich Herr Abeille ohne Zweifel als Compositeur und Spieler besonders auszeichnen wollte, als ein vorzügliches Kammerstück mit Recht anpreisen. *K.* —.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, composé par E. A. Förster. Oeuv. 16. Liv. 2. A Vienne chez Artaria et Comp. In Langfolio, 17 Bogen stark.

Herr Förster mufs ohne Zweifel sein eigenes Publikum haben, welches seine Quatuors abnimmt, und Gefallen daran findet. Denn sie kontrastiren mit Pleyels, Fränzels und Anderer Quartetten zu sehr, um den Liebhabern dieser letztern im Betreff des Geschmacks, Zuschnitts und der Ausführungsart gefallen zu können. Zwar mangelt es im Einzelnen nicht ganz an Stellen, welche den Schein des Gefälligen an sich haben; im Ganzen aber sind die Gedanken meistens bizarr, sie mögen nun aus einem eigenen, unwillkührlichen Humor geflossen, oder absichtlich so gesucht worden seyn.

Der Bafs und die Mittelstimmen sind fleifsig und oft originell bearbeitet. Man betrachte z. B. den gebundenen Bafs im Trio des vierten Quatuor, welches in Ansehung des Gefälligen vor den zwey folgenden noch den Vorzug hat, und man wird schon daran das Humoristische desselben, in der ersten Stimme den künstlich darüber gebauten Gesang, und in der Begleitung der Mittelstimmen die veränderte Harmonie bemerken. An seiner Ausführungsart nimmt man wahr, dafs er meistens einen und ebendenselben Satz zu lange, zu künstlich und auf eine ermüdende Weise verfolget, ohne einen andern Zwischensatz einzumischen, wodurch Mannigfaltigkeit und Abwechslung erzwecket werden könnte. Das Andante des fünften Quatuor ist von diesem Vorwurf am meisten frey; das Adagio aber, womit das sechste Quatuor anfängt, und welches in Absicht auf die erste Violin und das Violoncell einige Schwierigkeiten enthält, bey allen den Passagien, mit denen es durchflochten ist, doch ziemlich einförmig. Das Thema des letzten Presto hat nichts neues an sich, und ist zwar künstlich, aber nicht gefällig ausgeführt.

Diese Quatuors werden mehr Sensation durch das Bizarre, Humoristische und Gesuchte in der Ausführung, als durch das Angenehme und Ungezwungene erregen, und daher nur von denjenigen, welche mit dem Compositeur hierin sympathisiren, Beyfall erhalten.
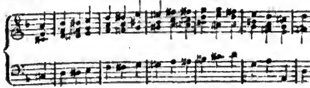
K. —

XII Variations sur le Thème: Ein Mädchen oder Weibchen, pour le Pianoforte, avec un Violoncelle obligé, composé par L. van Beethoven. No. 6. à Vienne chez F. Traeg. (Prix 12 Gr.)
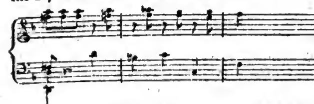
VIII Variations sur le Thème: Mich brennt' ein heifses Fieber, pour le Pianoforte, composé par L. van Beethoven. No. 7. à Vienne chez F. Traeg. (Prix 11 Gr.)

Dafs Herr van Beethoven ein sehr fertiger Klavierspieler ist, ist bekannt, und wenn es nicht bekannt wäre, könnte man es aus diesen Veränderungen vermuthen. Ob er aber ein eben so glücklicher Tonsetzer sey, ist eine Frage, die, nach vorliegenden Proben zu urtheilen, schwerer bejahet werden dürfte. Rec. will damit nicht sagen, dafs ihm nicht einige dieser Veränderungen gefallen haben sollten, und er gesteht es gern, dafs die, über das Thema: *Mich brennt' ein heifses Fieber*, Hrn. B. besser gerathen sind, als Mozarten, der dasselbe Thema in seiner frühern Jugend gleichfalls bearbeitet hat. Aber weniger glücklich ist Herr B. in den Ver-

änderungen über das erste Thema, wo er sich z. B. in der Modulation Rückungen und Härten erlaubt, die nichts weniger als schön sind. Man sehe besonders Var. XII, wo er in gebrochnen Accorden von F dur also nach D dur moduliert:



und wo er dann auf einmal, nachdem das Thema in dieser Tonart gehört worden ist, wieder ins F, auf diese Weise zurück fällt:



Ich mag dergleichen Uebergänge ansehen und anhören, wie ich will, sie sind und bleiben platt, und sind und bleiben es nur desto mehr, je prätensionirter und ankündigender sie seyn sollen. Ueberhaupt — was ich jedoch dem Verfasser der obigen Stücke nicht allein und nicht zunächst gesagt haben will — werden jetzt eine so ungeheure Menge Variationen fabriciert und leider auch gedruckt, ohne dafs wirklich gar viele Verfasser derselben zu wissen scheinen, was es mit dem guten Variiren eigentlich für eine Bewandnis hat. Darf ich ihnen einen Rath geben, so gut sichs ganz in der Kürze thun läfst? Wohlan, wer Geist und Geschick hat überhaupt etwas gutes Musikalisches zu schreiben — denn ohne diese Eigenschaften bleibt man ein tönend Erz und eine klingende Schelle — der lerne 1) von Jos. Haydn sich sein Thema wählen. Die Themata dieses Meisters sind vornehmlich *a*) einfach und leichtfafslich, *b*) schön rhythmisch, *c*) nicht gemein, und einer weitern Ausbildung in Melodie und Harmonie fähig. Will man 2) Anweisung haben, wie ein so gut gewähltes Thema zu bearbeiten ist (so weit nehmlich überhaupt zu so Etwas Anweisung gegeben werden kann): so studiere man vornehmlich ein Werkchen, das, so viel ich weifs, wenig, und ganz gewifs nicht nach Verdienst bekannt worden ist — Voglers Beurtheilung der Forkelschen Variationen über das englische Volkslied *God save the King*, Frankfurt b. Varrentrapp u. Wenner. Man halte diese Schrift nicht etwa für eine blofse gewöhnliche Recension; ihr eben so genialischer als gelehrter Verfasser zeigt darin nicht nur, was an jenen Variationen zu tadeln, nicht nur, wie es besser zu machen, sondern überall auch, warum es zu tadeln, warum es besser zu machen, und warum es gerade so und nicht anders besser zu machen ist. *M.* . . . .

Kurze Anzeige.

Sechs deutsche Lieder als Neujahrsgeschenk mit Begleitung des Fortepiano, von J. J. Hurka, königl. preufs. Sanger. Hamburg in der Maynschen Musikhandlung. (Preis 18 Gr.)

Wenn man es mit der Benennung Lieder nicht so genau nimmt, so können einige dieser Gesänge, zumal wenn sie mit so schöner Stimme und Manier vorgetragen werden, als Herr Hurka selber hat, gefallen. *Des Madchens Klage* von Schiller, und *la primavera* von Metastasio ist das beste darin. *Der Junggesell* und *der Mühlbach* von Göthe hat die Ueberschrift altdeutsch, aber die ganze Musik dazu ist verzweifelt neudeutsch. Auch kann die Sprache einen musikalischen Accent, wie



schwerlich auf sich sitzen lassen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten *März.* N°. 24. 1799.

Abhandlung.

Ueber das musikalische Drama.

(Beschluss.)

Ich schliefse mit einem musikalischen Drama von geringerem Gehalt, obgleich nicht ohne Werth — die *Amazili* des Obristwachtmeisters von Buri, der durch mehrere dramatische Produkte bekannt ist, und schon vorher zwey Operetten von seiner Arbeit auf die Bühne gebracht hat. Das Sujet ist aus Marmontels *Incas* entlehnt. Als Dichter hat er es mit Empfindung bearbeitet und Meifsners Chorgesang in der *Sophonisbe* mit dem Tanz in der *Lampedo* nachgeahmt. Das Ballet hat er selbst vorgeschrieben und in diesem Ssücke den Fehler vermieden, den ich mir die Freyheit nahm, so eben zu rügen. Er läfst nehmlich die Handlung in der Pantomime des Ballets sowohl, als in den Dekorationen fortgehen und schliefsen. Das Stück ist in seinen theatralischen Schriften abgedruckt. Ich will also nur einiges über die von ihm selbst dazu verfertigte Musik bemerken, ohne Rücksicht auf den Liebhaber zu nehmen; denn wer das Herz hat, im Publikum aufzutreten, der mufs sich nicht hinter die Brustwehr der Dilettanterie verkriechen.

Ich sahe dieses Drama in Neuwied auf einem äufserst kleinen, von Maschinenwerk und Verwandlung gänzlich entblöfsten Theater aufführen, wo man genöthigt war, drey Akte daraus zu machen, um die Dekorationen zu verwandeln. Das Orchester, welches zwar der Verfasser selbst mit Präcision auf der Violine anführte, war schlecht; die Schauspieler und das Kostume des Anzuges indessen leidlich.

Die Ouverture aus C moll ist glücklich durchgeführt, und eine sprechende Exposition des Ganzen. Der Uebergang zum Adagio in F moll thut gute Wirkung, zumal da es mit einigen Modifikationen im Stücke selbst wieder vorkommt, und den Zuhörer an das zurück erinnert, was ihm der Tonsetzer im Eingange gleichsam zusicherte. Hier fehlen aber Trompeten, Pauken, Hoboen und Fagotts, die man in andere Stimmen übergetragen hatte, wodurch also natürlich die Hälfte der Wirkung verlohren gieng. Nun fällt beym Aufzug der Gardine das Wechselchor der Sonnenpriester und Sonnenjungfrauen ein. Dieses Chor ist schön. Die Abwechselung der Stimmen, bald weiblich, bald männlich, mit dem Bafs-Solo des Oberpriesters macht Effekt, und sezt das Ganze mit Kunst in Schatten und Licht: nur ist das Akkompagnement an manchen Orten zu sehr colorirt und benimmt dem sonst feyerlichen Gesang seine eigenthümliche Simplicität. Die Stimmenbegleitung sollte mehr choralmäfsig seyn, zumal da die Scene im Sonnentempel ist, dessen Anblick auf einem grofsen Theater auffallend seyn mufs.

Man hört übrigens dem Komponisten an, dafs er sich unter Voglern gebildet hat. Manche Stellen sind aus der *Lampedo* copiert; der Kenner merkt den Diebstahl, so sehr ihn auch der Verfasser unter dem Mantel der Einkleidung listig zu verbergen gewufst hat. Doch enthält seine Arbeit auch eigenthümliche Schönheiten. Hierhin gehört die Stelle, wo Amazili, Delascos möglichen Tod schildert, und der Komponist das schon oben bemerkte Adagio aus der Ouvertüre in abgebrochnen Sätzen mit Glück wiederholt. Auch leistet der Gedanke viel, als Amazili sich mit Andacht dem Altare nähert, und der Komponist die Rede ihres Gebets mit

haltenden Tönen in gefälliger Harmonie begleiten läfst.

Das Schlachtgetümmel zwischen den Spaniern und Indianern und das Auftreten des Siegers Pizarro thut grofse Wirkung. Auch hier hat Buri seinen Lehrer copiert und Feldmusik hinter der Bühne angebracht. Eine der besten Scenen ist die, wo Amazili im Begriff steht, sich den Pfeil in die Brust zu stofsen. Der Schlufs ist pompös, aber zu lang.

Nun folgt das Ballet. Abermals ein Gewitter! Freylich nicht Benda's und Voglers Gewitter, aber durch die Neuheit des Gedankens überraschend. Alle Stimmen sind gegen einander gearbeitet, selbst der Ausdruck mit Forte und Piano, so dafs die eine Stimme Forte spielen soll, wo die andere Piano spielt. Dieses macht die Ausführung sehr schwer. Die Aufklärung des Horizontes ist sehr schön ausgedrückt.

Die Musik zum Ballet, so gut auch das Ballet im Texte angegeben ist, zeigt, dafs der Komponist schlechterdings keine Anlage zu diesem Fache hat, und sie nur aus Mangel eines Gehülfen selbst übernommen zu haben scheint, um sein Stück aufs Theater zu bringen. Er thut wohl, sie zu vernichten und diesen Theil seines Werkes einem andern Komponisten zu übertragen: dann wird das Ganze auf einem grofsen Theater zuverlässig Beyfall erhalten. Noch mufs ich dem Tonsetzer die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dafs er die blasenden Instrumente mit Einsicht und Geschmack behandelt hat.

Es ist zu verwundern und zu bedauern, dafs diese Gattung von Schauspiel so bald aus der Mode gekommen ist; denn schon seit mehreren Jahren hört man nichts von einem neuen Produkt dieser Art. Oder haben die Ritterschauspiele die musikalischen Dramen verdrängt? — Das musikalische Drama hat doch entschiedenen Werth. Es steht in der Mitte zwischen der ernsthaften Oper und dem gewöhnlichen Schauspiele; gewährt dem Auge, dem Ohr, und dem Herzen alles, was ihm, den Gesang ausgenommen, die Oper darbietet, und das geniefst der Theaterfreund und der Musikliebhaber für ungleich geringeres Geld. Die Oper ist nur ein Schauspiel für Könige, reiche Fürsten, und ganz grofse Städte, denn sie erfordert einen ungeheuern Aufwand für das Personale der Sänger und Sängerinnen, wenn sie gut seyn sollen; und ein mittelmäfsiger oder gar schlechter Sänger ist für mein Ohr unerträglich. Zudem sind gute Sänger und Sängerinnen selten gute Schauspieler und Schauspielerinnen, indessen man bey dem Drama, das sich überdies noch auf geringern Theatern aufführen läfst, die Wahl unter den Schauspielern hat.

Dafs die Dichter der musikalischen Dramen bisher nur weibliche Helden zum Gegenstande ihrer Arbeiten wählten, mag vielleicht ein Compliment für das schöne Geschlecht seyn; vielleicht geschahe es aber auch, den Tonsetzern zu gefallen, um ihnen Gelegenheit zu geben, mehr weibliche Geschmeidigkeit in ihre Kompositionen bringen zu können *). Wir könnten eben so männliche Charaktere aus der vaterländischen Geschichte hierzu bearbeiten, und es wäre zu wünschen, dafs unser Liebling Iffland, verbunden mit einem Tonkünstler, der seiner würdig wäre, sein Vaterland mit einem solchen Produkte beschenkte, und das verstofsene musikalische Drama wieder aus dem Staube hervorzöge.

X. Y.

Musterung der gewöhnlichen musikalischen Instrumente.

Zwischen den musikalischen Instrumenten der Wilden und der gesitteten europäischen Völker — welch ein Unterschied! Das erste Erwachen des musikalischen Gefühls begnügt sich

---

*) Bringt der Verfasser die eigene höchste Wirkung weiblicher duldender Schönheit nicht in Anschlag?

Der Redakteur.

am lauten Schalle, und weiterhin an einem hell tönenden Klange. Das Zusammenschlagen der Schilde, das Anstofsen ins Horn oder in eine Muschel, das Pauken eines ausgespannten Fells von einem Thiere, der Klang eines metallnen Beckens, gab die erste Idee zu musikalischen Instrumenten. Die gespannte Nerve war schon die Erfindung späterer Zeiten. Aus dem Horn bildete sich die kriegerische Tuba. Eine Panflöte gieng lange der Tibia voraus, deren Gebrauch der Erfindung des Künstlers Ehre machte. Von da bis zur Orgel, bis zu unserm vollstimmigen Orchester — bis zur Erfindung unserer Harmonika — — welch ein langer Zwischenraum. Wer sollte an der Perfektibilität des Menschengeschlechts zweifeln können, wenn man dafür auch keine weitern Zeugnisse, als die Vervollkommnung der musikalischen Instrumente hätte? Und werden unsere Nachkommen wohl immer auf dem Punkte stehen bleiben, den wir jetzt erreicht haben? Ich wünschte nach Jahrtausenden zu sehn, welcher Instrumente man sich da wohl auf unserm Erdboden bedienen würde.

Was unsere gegenwärtigen Instrumente betrifft, so fällt es in die Augen, wie sehr sie in dem Grade der Vollkommenheit noch von einander unterschieden sind. Bey der Würdigung derselben hat man vielleicht auf folgende Umstände zu achten. Es giebt Instrumente, deren Ton durch eine fortgesetzte Berührung des tönenden Körpers in gleicher Stärke ausdauernd gemacht werden kann; andre können nur durch wiederholte Schläge zur Sprache gebracht werden. Man könnte sie durch die beyden Ausdrücke Singinstrumente und Klanginstrumente am füglichsten von einander unterscheiden. Bisher hat die menschliche Kehle den Vorzug vor allen Singinstrumenten davon getragen; bis die Erfindung der Harmonika gezeigt hat, dafs es noch einen leisern Anstofs eines singbaren Körpers und ein süfseres Verschmelzen der zarten Töne in der Natur geben kann, als man im menschlichen Organ gefunden hat. Bey alledem kann man noch Bedenken tragen, ob dieser süfse Ton nicht wegen seiner allzugrofsen Feinheit, wegen seiner jungfräulichen Zartheit, wegen seines allzudünnen Einschneidens in die Luft, wegen der überzärtlichen Wirkung, die er auf die Nerven macht, künftig einmal von einem eben so reinen, eben so leise anhebenden, anschwellenden, abnehmenden und verschmelzenden, aber weit männlichern, bestimmtern, kraftvollern Tone irgend eines andern Körpers, den man bisher noch nicht zum Singen gebracht hat, werde übertroffen werden. Unsre Geigeninstrumente haben vor andern Singinstrumenten den Vorzug, dafs sie sich überaus leicht handhaben lassen, ohnerachtet das Wechseln der Saiten und das Hin- und Herziehen des Bogens nicht unter die Bequemlichkeiten des Spiels zu rechnen ist, ob man gleich aus Gewohnheit nicht mehr daran zu denken pflegt. Aber eine ganz andre Wirkung ist es, welche ein Chor von Blasinstrumenten hervorbringt, deren Behandlung und Benutzung in unsern Tagen grofse Schritte zu ihrer Vollkommenheit gethan haben. Auf einer weit niedrigern Stufe der Brauchbarkeit stehen dagegen alle Klanginstrumente. Man kann sie bey einer vollen Musik nur zur Verstärkung des Effekts benutzen: ihr häufiger Gebrauch bringt uns immer wieder dem Zustande der Wildheit etwas näher, wo Janitscharenmusik, Pauken, Trommeln, bisweilen sogar Glocken und Kanonen zur vorsätzlichen Betäubung aller feinern musikalischen Gefühle kaum hinreichen. Verzeihe mir, sanftes Klavier, dafs ich von den Klanginstrumenten hier so ungünstig geurtheilt habe. Auch du gehörst unter die Klanginstrumente und es wäre freylich zu wünschen, dafs man deinen Ton mit einem singbaren vertauschen könnte. Allein noch hat uns der Versuch bisher nicht recht gelingen wollen. Bis dahin, wo man deine Saiten nicht mehr aus Metall schmieden, und nicht mehr durch Hämmer in Bewegung setzen wird, sollst du immer der Vertraute meiner süfsesten Wehmuth und meiner zartgefühltesten Freuden bleiben. Eine andre Rücksicht kann man bey Würdigung der Instrumente nehmen, wenn man auf die bald erleichterte, bald erschwerte Möglich-

keit sieht, einen vollkommen reinen Ton hervorzubringen. Instrumente, die sich gar nicht verstimmen, behaupten offenbar den Vorzug vor andern, die der Verstimmung bald mehr, bald weniger ausgesetzt sind. Instrumente, deren Haupttöne von der Natur gebildet werden, bebehaupten den Vorzug vor jenen, deren mannigfaltige Töne erst von der Kunst erzeugt werden müssen. Bey den letztern aber gewinnt die leider nur allzusehr gesuchte Mannigfaltigkeit des Spiels, der angenehme Wechsel verschiedener Tonarten, die Ostentation der kunstvollen Harmonie nur allzuviel, als dass wir der einfachen Natur hierin den Vorzug geben sollten. Sieht man auf die schwere oder leichte Behandlung, deren verschiedene Instrumente fähig sind, so entsteht daraus wieder eine neue Classification der Instrumente. Eine andre würde entstehn, wenn man auf den bequemen oder unbequemen Transport der Instrumente sehen wollte, wodurch der gewünschte Gebrauch derselben so oft verhindert oder befördert wird. Nicht zu gedenken der vielen andern Rücksichten, die man öfters bey der Wahl der Instrumente zu nehmen hat. Der theure oder wohlfeile Ankauf derselben, ihr Einfluss auf die Gesundheit, auf den körperlichen Anstand des Spielenden, auf die Stöhrung oder Erheitrung der unvermeidlichen Zuhörer, die sich in der Nähe befinden — das alles giebt zuweilen den musikalischen Instrumenten Werth oder Unwerth, den sie zwar nicht immer verdient haben, der aber öfters mehr als alles andre zu ihrer Vernachlässigung oder Empfehlung gereicht.

So wenig übrigens es sich denken läfst, dafs man je ein Instrument erfinden werde, welches mit Beseitigung aller Mängel der gewöhnlichen, alle einzelnen Vorzüge in sich vereine; so sehr wäre es doch zu wünschen, dafs die Instrumentenmacher Künstler, oder die Künstler Instrumentenmacher wären. Die Kunst selbst würde dabey ohnstreitig am meisten gewinnen.

Horstig.

Recension.

Grande Sonate pour le Pianoforte, avec Accomp. d'un Violon et Violoncelle, composee et dediée à — Louise Charlotte Princesse héréditaire de Saxe-Gotha et d'Altenbourg, par A. E. Müller. Oeuvr. 17. à Leipsic chez l'Auteur et en commission chez Breitkopf et Härtel. (Prix 1 Rthlr.)

Wenn es wahr ist, dass eine Sonate ein Tonstück von schon bestimmter Empfindung und durchgehaltenem Charakter seyn soll; ein Tonstück, in welchem (das einzige Mittel um jenen Zweck zu erreichen) ein ausdrucksvolles Thema herrscht, das heifst, nicht blos lockerhin zum Grunde liegen oder hier und da, nachdem man es über ihm widersprechenden Gedanken oder wenigstens Floskeln schon vergessen hatte, wieder erwähnt, sondern nie, auch bey aller Mannigfaltigkeit in dem Nebenwerk gleiches Charakters, nie aus den Augen gelassen werden mufs; wenn es wahr ist, dafs in der Sonate deshalb z. B. die Fröhlichkeit nie in blos faselnde, wenn auch übrigens nicht ganz unangenehme Schäkerey und Tändeley ausarten darf, sondern Sonate und Quartett nicht dem Wesentlichen, nur dem Zufälligen nach von einander in der Idee verschieden sind, und in der Ausführung unterschieden seyn müssen; wenn es wahr ist, dafs sich die Sonate eben durch diesen bestimmten Charakter und durch dieses festgehaltene Thema von dem blofsen, übrigens an sich auch nicht ganz zu verschmähenden Divertimento unterscheidet (wie dies vom Verfasser des kleinen Buchs: Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie — stark zur Sprache gebracht und weiter erörtert ist); wenn es wahr ist, dass, um anschaulicher zu sprechen, die Sonate im Wesentlichen (im Zufälligen ist es recht und billig mit dem Zeitgeschmack fortzugehen und sein Gutes zu benutzen) das seyn mufs, was die meisten von P. E. Bachs, viele von Clementi's, manche von Mozarts Klaviersonaten wirklich sind; — wenn das alles wahr ist: so folgt daraus, dafs we-

nigstens vier Fünftheile der jetzigen sogenannten Sonaten keine sind, (eben so wenig, als gar viele Quartetten Quartetten heifsen sollten, sondern nur Divertimento's für 4 Instrumente) die hier angezeigte aber allerdings diesen Namen verdient. Alle drey Sätze dieser Müllerschen Komposition haben jene wesentlichen Eigenschaften einer wahren Sonate. Der erste Satz, in seinem anständigen, sich selbst gleichen, männlichen Gange, ist sehr brav, wenn auch in einzelnen Wendungen einigen frühern Arbeiten dieses Komponisten etwas ähnlich. Der zweyte Satz ist ganz vortrefflich; allein der dritte hat uns um deswillen weniger gefallen, weil der Verfasser seine schönen und meistens ernsten Gedanken in eine Form gegossen oder vielmehr gepresst hat, welcher sie zu widerstreben scheinen, und ja wohl, der Natur der Sache nach, widerstreben mussen — in die Form der jetzt wieder aufgelebten *alla Polacca*. Nicht etwa, als ob wir diese neuerwachte Liebhaberey im Allgemeinen verachten oder behaupten wollten, es liefse sich nicht gar manches Artige, Angenehme und Schätzenswerthe in der Form der Polonoise sagen: aber es heifst, unsers Bedünkens, einer solchen fluchtigen Zeitgrille zu viel nachgegeben, wenn man, wie hier geschiehet, eine so gründliche, ausführliche und ziemlich gelehrte Arbeit darnach modelt. Dies „zu viel" liegt aber nicht etwa in des Rec. individuellem Geschmack, so dafs sein Urtheil zum Machtspruch würde: sondern es beruhet darauf, dafs man sich nicht in Nebensachen, sondern im Wesentlichen nach jener Grille bequemt — indem man nehmlich dem Stucke eine Gestalt giebt, welche seinem Geiste widerspricht, und indem man eine Taktart (also gleichfalls etwas Wesentliches, da Tempo und Taktart zu dem Unwillkührlichen und schlechterdings Unabänderlichen in den Aeufserungen unsrer Gefühle gehören, und also mit Rhythmus und Metrum in der Poesie zu vergleichen sind) wählt, welche dem Ernste der Ideen gleichfalls entgegengesetzt ist. Gleims Kriegslieder im Metrum und Versbau von Bürgers hohem Liede (um die Kontraste noch gar nicht grell anzugeben) oder dieses im Metrum der ersten: — würde man das billigen? Diesemnach müfste Herrn Müllers dritter Satz kürzer, weniger ernsthaft und weniger gelehrt seyn, um als *alla Polacca* Lob zu verdienen; oder noch besser (denn wir möchten uns so vieles an sich schöne darin nicht gern nehmen lassen) er möchte so lang, so ernsthaft, so gelehrt seyn, als er ist, aber keine *alla Polacca*. Der schatzbare Verfasser, den wir unter die besten jetzigen Klavierkomponisten zählen, wird es uns nicht verargen, dafs wir diese Gelegenheit benutzt haben, einige Worte über diesen Gebrauch der Mode, ehe er zum Misbrauch wird, zu sagen; er wird es vielmehr als einen Beweis unsrer Achtung gegen ihn und gegen diese seine Arbeit annehmen, dafs wir uns so lange bey dieser verweilt und die Grenzen solcher Anzeigen in diesen Blättern überschritten haben. Dass übrigens der Satz in dieser Sonate vollkommen rein ist, erwartet man vom Hrn. M. auch ohne unser Erinnern. Die zuweilen ziemlich kühnen Ausweichungen (z. B. in der Mitte des zweyten Satzes) konnen zwar auf den ersten Anblick etwas stutzig machen, verfehlen aber ihre Wirkung durchaus nicht, werden bey der genauesten Untersuchung vollkommen richtig befunden, und sind ein neuer Beweis von des Verfassers ausgearbeiteten harmonischen Kenntnissen. Noch mussen wir erwähnen, dafs diese Sonate nicht nur fertige, sondern auch feste und verständige Spieler, und zwar für alle drey Instrumente, verlangt. Die Ursache, auch vom letztern, wird man beym Durchspielen gar bald finden. Der Stich ist deutlich, korrekt und angenehm ins Auge fallend, auch das Papier recht gut, und das Format sehr bequem.

Anekdoten.

Gespräch zwischen mir und Kaiser Joseph II. im Jahre 1786.

Als ich, um mein Oratorium *Hiob* in Wien aufzuführen, dahin gereist war, wünschte ich

meine 12 Sinfonien über die Metamorphosen des Ovid in dem Augarten zu meinem Benefiz aufzuführen. Hierzu war die Erlaubnis vom Kaiser Joseph unumgänglich nöthig. Ich gieng also zu ihm, und bat ihn darum.

Schon vorher wurde ich prävenirt, dafs der Kaiser seine eigne Art zu sprechen und hauptsächlich Jemanden Etwas abzufragen hätte, und man ihm kurz, bündig, ohne Menschenfurcht, ja selbst trocken antworten müfste, weil er alle kriechende und demüthige Ausdrücke für Schmeicheley hielt, und deswegen hafste. Der Kaiser bewilligte mein Gesuch, und nachdem er mir über meinen aufgeführten *Hiob* viel Verbindliches und Gnädiges gesagt hatte, begann folgender Dialog:

Der Kaiser. Sind Sie noch immer in Schlesien angestellt?

Ich. Ja! E. M.

K. Als was?

I. Als Amtshauptmann.

K. Was für Geschäfte haben Sie bey Ihrem Amtsposten zu besorgen?

I. *Publica*, *Politica* und *Judicialia!*

K. (ernsthaft) So? Haben Sie aber auch hinlängliche Fähigkeit zu Ihrem Amte?

I. Schon 13 Jahre stehe ich an diesem Posten, und dieses ist, wie mich dünkt, hinlänglicher Beweis, dafs ich ihm gewachsen bin.

K. (wie oben) Ei wo Tausend hätten Sie denn die Kenntniss hierzu gesammlet?

I. Es wäre mir eine unauslöschliche Schande, wenn ich — in Wien gebohren und erzogen — weiter nichts, als blos Violinspielen und Componieren gelernt hätte.

K. Hm! Ihre Antworten sind sehr rund!

I. (im ehrfurchtsvollen Tone) Man hat mich belehrt, dafs man E. M. kurz, bündig, rund und wahrhaft antworten müsse; habe ich gefehlt, so bitte ich um Gnade!

K. (im vorigen freundlichen Tone) Man hat Sie recht belehrt, und Ihre Antworten haben mich nicht im Geringsten beleidigt. — Haben Sie denn Mozart spielen gehört?

I. Schon dreymal!

K. Wie gefällt er Ihnen?

I. Wie er jedem Kenner gefallen mufs.

K. Haben Sie auch Clementi gehört?

I. Ich hab' ihn auch gehört.

K. Einige ziehen ihn dem Mozart vor. Was ist ihre Meynung hierüber? Grade heraus!

I. In Clementi's Spiel herrscht viel Kunst und Tiefsinn, in Mozarts aber nebst Kunst und Tiefsinn aufserordentlich viel Geschmack.

K. Das nehmliche sag' ich auch. Es ist mir lieb, dafs wir einerley Meynung sind. Was sagen Sie aber zu Mozarts Composition?

I. Er ist ohnstreitig ein grofses Originalgenie, und ich habe bisher noch keinen Komponisten gefunden, der so einen erstaunlichen Reichthum an neuen Gedanken besäfse. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er läfst dem Zuhörer nicht zu Athem kommen; denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer da, der den erstern verdrängt, und das geht immer in einem fort, so dafs man am Ende keine dieser wahren Schönheiten im Gedächtnifs aufbewahren kann.

K. Wahr! Nur in Theaterstücken, dünkt mich, dafs er öfters zu viele Noten anbringt, worüber die Sänger sich sehr beklagen.

I. Wenn man aber die Gabe besitzt, durch Harmonie und Geschicklichkeit im Begleitungsspiel den Sänger doch nicht zu verdecken, so halte ich das für keinen Fehler.

K. *Distinguo.* — Wenn man die Gabe besitzt, die Sie in Ihrem *Hiob* gezeigt haben. — Was sagen Sie zu Haydns Composition?

I. Von seinen Theaterstücken hab' ich keins gehört.

K. Sie verlieren nichts dabey, denn er macht es wie Mozart; was halten Sie aber von seinen Stücken für die Kammermusik?

I. Dafs sie die Sensation, die sie in der ganzen Welt machen, mit allem Rechte verdienen, und dafs er nie Gefahr laufen wird, sich auszuschreiben, wie schon vielen Andern geschehen ist, welche mit jenen Insekten zu vergleichen sind, deren Existenz nur von Frühmorgens bis Abends dauert. Denn er weifs jeden, selbst trivialen Gedanken so aufzustutzen, dafs er dem erfahrnen Kenner gleichsam neu wird.

K. Tändelt er nicht manchmal gar zu sehr?

I. Er hat die Gabe zu tändeln, ohne jedoch die erhabene Kunst herabzuwürdigen, und zu entheiligen.

K. Sie haben nicht Unrecht. (nach einer Pause) Hören Sie: Ich habe schon vor einiger Zeit zwischen Haydn und Mozart eine Parallele gezogen. Ziehen Sie mir auch eine, damit ich sehe, ob sie auch mit der meinigen übereinstimmt.

I. (mit gezogenen Achseln) E. M. legen mir da eine sehr verfängliche Frage vor.

K. O! Ich kenne schon die Modestie von Euch Herrn Diktatoren! Bey Ihnen hätte ich so eine Grimasse am wenigsten vermuthet, da Sie nach Ihrem eigenen Geständnisse wissen, dafs ich runde Antworten liebe.

I. Nun wenn es denn seyn mufs, so erlauben mir E. M. wenigstens, ehe ich Ihre Frage beantworte, eine Vorfrage!

K. Auch das!

I. Was ziehen E. M. für eine Parallele zwischen Klopstocks und Gellerts Werken?

K. (nach einer Pause) Hm! — Dafs beyde grofse Dichter sind — Dafs man Klopstocks Gedichte öfter als einmal lesen müsse, um alle Schönheiten zu entschleyern. — Dafs hingegen Gellerts Schönheiten schon beym ersten Anblick ganz enthüllt da liegen. —

I. Hier haben E. M. Ihre Frage selbst beantwortet.

K. Mozart wäre also mit Klopstock, und Haydn mit Gellert zu vergleichen?

I. So halte ich dafür.

K. Ich kann nichts dawider einwenden.

I. Darf ich so kühn seyn, E. M. um Ihre Parallele zu fragen?

K. Die sollen Sie gleich erfahren: — Ich verglich Mozarts Composition mit einer goldenen Tabatiere, die in Paris gearbeitet, und Haydns Composition mit einer detto, die in London verfertigt ist. Beyde sind schön, die erste ihrer vielen geschmackvollen Verzierungen, die zweyte ihrer Simplicität und ausnehmend schönen Politur wegen. — Auch hierin sind wir fast einerley Meynung, und daher freut es mich, dafs ich bey näherer Bekanntschaft einen ganz andern Mann an Ihnen finde, als man Sie mir beschrieben hat.

I. Wie das, E. M.?

K. Man hat mir gesagt, dafs Sie ein Egoist wären, der weder einem Virtuosen noch einem Komponitsen die mindeste Ehre gönnte; dafs Sie überhaupt stolz und aufgeblasen seyen. Mir ist es recht lieb, dafs ich gerade das Gegentheil erfahre, auch wird es mich freuen, Sie während Ihres hiesigen Aufenthaltes noch öfters zu sprechen, und Sie werden mich um dieselbe Stunde, wie heute, immer finden.

Carl von Dittersdorf.

Kurze Anzeigen.

Musikalisches Journal, aus den neuesten deutschen und französischen Opern ausgezogen und fürs Klavier oder Fortepiano eingerichtet, von F. H. Lütgert. Ein Jahrgang und sieben Hefte. Hamburg in der Meynschen Musikhandlung. (Auch unter dem Titel: *Journal de Musique etc.* — Preis des Jahrgangs 5 Rthlr.)

Es herrscht in diesem Journal nicht allein eine gröfsere Mannigfaltigkeit als in den bekannten Rellstabschen Sammlungen dieser Art, indem die beliebtesten Stücke aus französischen Opern, die in Hamburg gegeben werden, darin stehen; sondern Druck und Papier sind weit

geschmackvoller, und zum Anblick und Gebrauch angenehmer, auch ist ein weit besseres Arrangement der Auszüge darin. Von gleichem Werth kann natürlich nicht alles seyn; aber der allgemeine Geschmack ist das auch nicht. Und da man nun so vielerley Operngesänge einmal bedarf, so ist diesem Journal, da jährlich in 12 Heften erscheint, aller gute Fortgang zu wünschen. —

Zwölf neue Tänze, bestehend in sechs Walzern, vier Anglaisen und zwey Quadrillen, mit vollstimmiger Musik und Touren von Irmisch, Musikus beym Nationaltheater in Berlin. Hamburg bey Günther und Böhme.

Sie sind mit Violinen, Flöten, Hörnern, Clarinetten und Baſs, und da sie nicht ohne Werth und zweckmäſsig für diese Instrumente gesetzt sind, auch auf portativen Blättern gestochen sind, so können sie als brauchbar empfohlen werden.

Liebe und Treue, an Emma, für Gesang und Klavier, durchaus in Musik gesetzt von Benedikt Hacker. München in der Falterschen Musik-Handlung. (Preis 35 Xr.)

Das Wort durchaus schützt bey solchen Tonsetzern (da Töne sich selbst nicht setzen, so müssen die Herren schon so heissen) gewohnlich gegen die Anforderungen der Regeln des Periodenbaues, der Einschnitte und Rhythmen, und was dergleichen mehr ist. Es ist neumodisch, klingt, zumal gut gesungen, nach Etwas, und ist doch nichts Rechts.

Six Allemandes pour le Pianoforte, composées par Charles Khym. Augsbourg chez Gombart et Comp. (Prix 36 Xr.)

Gehen an.

Menuettes et Anglaises, pour le Pianoforte, composées par Charles Khym. Augsbourg chez Gombart et Comp. (Prix 36 Xr.)

Würden nicht übel seyn, wenn nicht bisweilen gar zu disparate Modulation darin wäre, wobey man die Empfindung hat, als wenn man *Assa foetida* genösse. Uebrigens können sie für Anfänger brauchbar seyn, und jene Eigenschaft kann den Lehrer gegen Langeweile und Einschlafen schützen.

Korrespondenz.

Aus einem Briefe des Herrn Hofrath Spazier in Dessau, die Beylage No. X. betreffend.

Da sie so gütig gewesen sind, ein Gesangstück aus des Hrn. von Lichtensteins Oper*) für die Zeitung haben zu wollen, so habe ich mit Bewilligung des Herrn Verfassers ein kleines Duo, das, der Begleitung am mehresten unbeschadet, sich zu dem Zwecke mittheilen lieſs, für den Klaviergesang ausgezogen, und es wird mir und gewiſs vielen Andern auch Vergnügen machen, es je eher je lieber abgedruckt zu sehen. Bey der neuen Ansicht der Partitur that es mir gar sehr leid, mich auf dieses Stück, das sich gegen alles Uebrige als eine Kleinigkeit verliert, beschränken zu müssen, obwohl ich damit gar nicht gesagt haben will, daſs es nicht auch seinen sehr guten Werth für sich hat, und sehr gefallen muſs, zumal wenn es empfindungsvoll und wie sichs überhaupt gehört, vorgetragen wird. —

---

*) Vergl. die musikalische Zeitung 15. Stück. S. 239. d. Redakt.

(Hierbey die Beylage No. X.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.
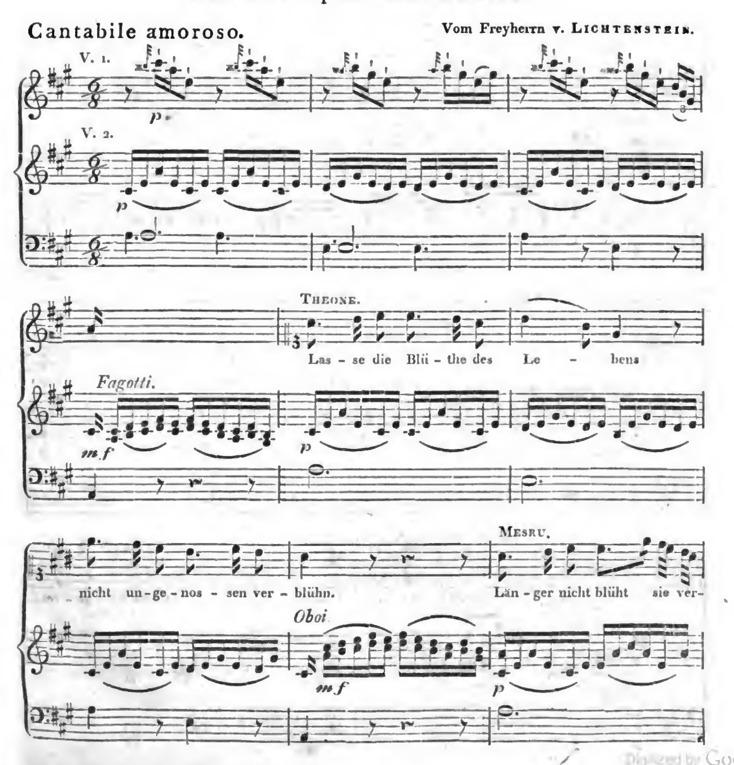
No. X.
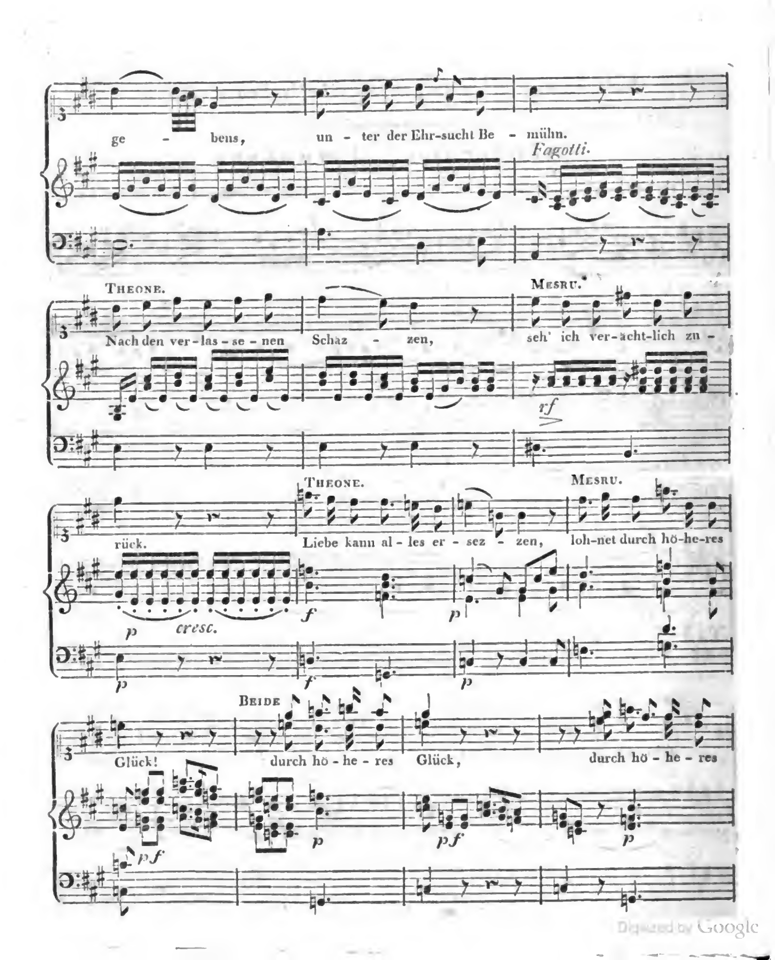
Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Aus der Oper: Bathmendi.
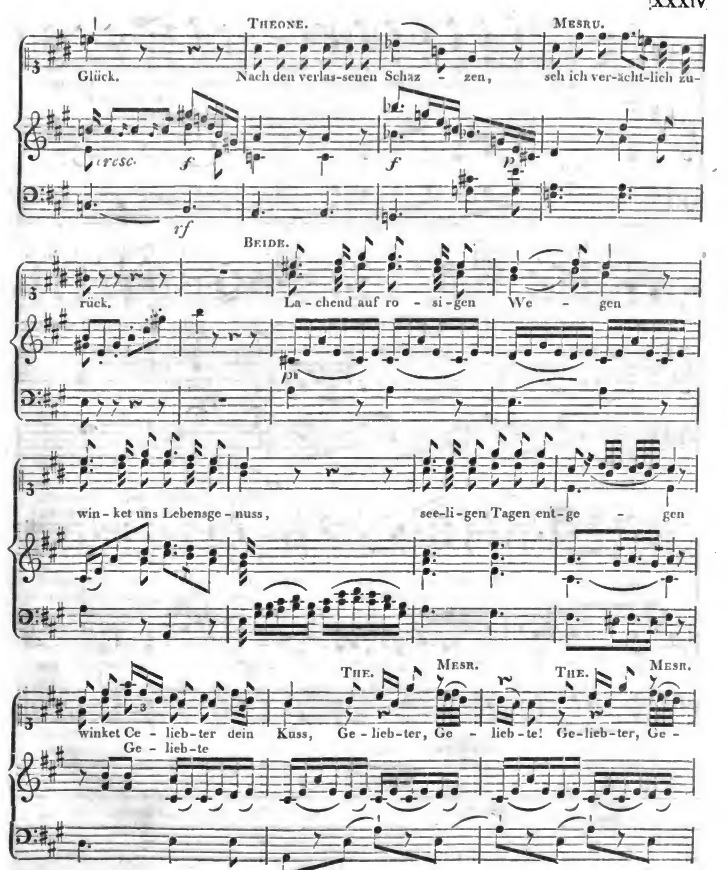
Cantabile amoroso.

Vom Freyherrn v. Lichtenstein.
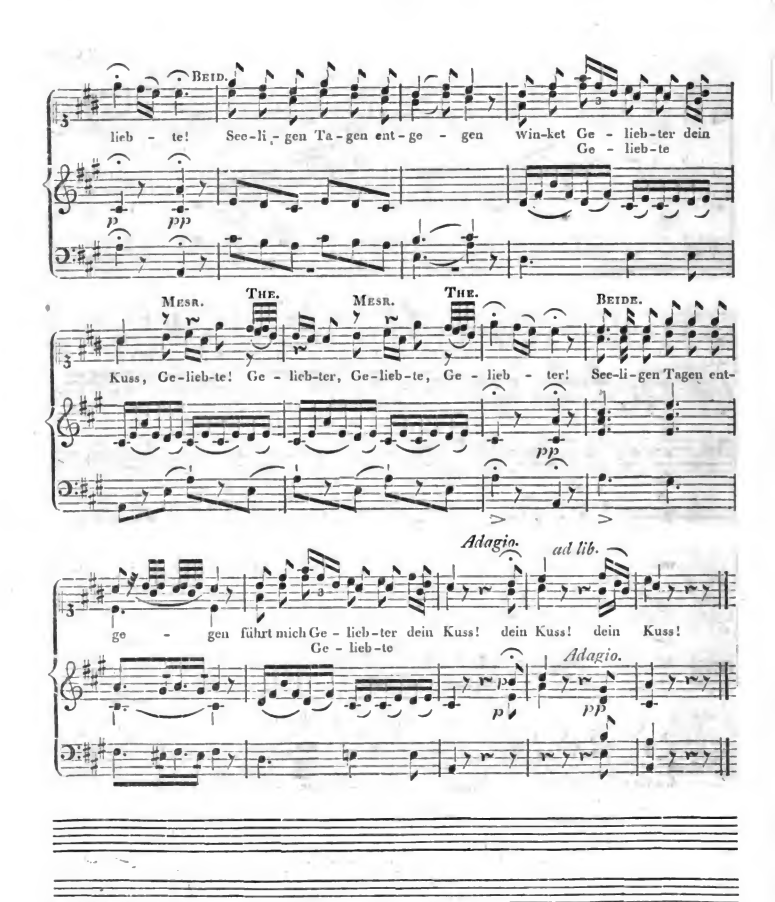




ge - bens, un - ter der Ehr-sucht Be - mühn.
Fagotti.
Theone.
Mesru.
Nach den ver - las - se - nen Schaz - zen, seh' ich ver - ächt - lich zu -
rf
rück.
Theone.
Mesru.
Liebe kann al - les er - sez - zen, loh-net durch hö-he-res
p cresc.
f
p
p
f
p
Beide
Glück! durch hö - he - res Glück, durch hö - he - res
pf
p
pf
p



THEONE.
MESRU.
Glück. Nach den verlas-senen Schaz - zen, seh ich ver-ächt-lich zu-
cresc.
f
f
p
rf
BEIDE.
rück. La-chend auf ro - si-gen We - gen
p
win-ket uns Lebensge - nuss, see-li-gen Tagen ent-ge - gen
THE.
MESR.
THE.
MESR.
winket Ge - lieb-ter dein Kuss, Ge - lieb-ter, Ge - lieb-te! Ge-lieb-ter, Ge -
Ge - lieb-te



Beid.
lieb - te! Seeli - gen Ta - gen ent - ge - gen win-ket Ge - lieb - ter dein
Ge - lieb - te
p
pp
Mesr.
The.
Mesr.
The.
Beide.
Kuss, Ge-lieb-te! Ge - lieb-ter, Ge-lieb-te, Ge - lieb - ter! Seeli-gen Tagen ent-
pp
Adagio.
ad lib.
ge - gen führt mich Ge - lieb - ter dein Kuss! dein Kuss! dein Kuss!
Ge - lieb - te
Adagio.
p
pp

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten März N°. 25. 1799.

Abhandlung.

Ueber Glucks Alceste.

Man kann den musikalischen Roman Hildegard von Hohenthal nicht lesen, ohne sich von dem Strom der Ideen und Empfindungen, der durch das ganze Werk fluthet, mit fortgerissen und durch manche Ansichten, welche für die Kunst mit zauberischem Pinsel entworfen sind, erhoben zu fühlen. Allein man muss sich sehr dabey hüten, dies anmuthige Land der Dichtung für ein heimisches Land der Künstler zu halten. Alte Künstler, die Kenntniss und Erfahrung auf ihrer Seite haben, können sich darin wenig finden, und für Kunstjünger möchte wohl nicht zum besten gesorgt seyn, wenn man sie verleiten wollte, luftige Gebilde der Phantasie, Ausbrüche eines warmen Gefühls und regen Kunstenthusiasmus und eine scheinbare Analyse von Meisterwerken für einen Ersatz ächter Regeln und Erfahrungen und des sorgfältigsten Studiums von Werken selber zu halten.

Um dies zu einiger Anschaulichkeit zu bringen, will ich bey dem ersten besten, bey der Beurtheilung von Glucks *Alceste* stehen bleiben, die darauf hinausläuft, aus ihr ein durchaus vollendetes Meisterwerk zu machen, das schlechterdings von dem höchsten Effekt seyn müsse. Lockmann (bekanntlich Heinse, Verfasser des *Ardinghello*) liegt vor der Alceste auf den Knieen und betet an. Es sey mir aber vergönnt, diese Andacht zu unterbrechen und einige bescheidene Erinnerungen dagegen vorzubringen.

Vor einem paar Jahren wurde die Oper *Alceste* auf dem Berlinischen Königlichen Operntheater gegeben. Allein, ungeachtet der vielen sehr hohen und einzigen Schönheiten derselben, die unwidersprechlich von Genie und grossen Kunstverstande zeugen; trotz des grossen Styls und Charakters des ganzen Stücks, erhielt diese Oper dennoch weder den allgemeinen Beyfall des Publikums, noch den unbedingten des einzelnen Kenners, seine Amorosität für alles, was Gluckisch ist, müsste ihn denn partheiisch gemacht haben. Wenige mögen seyn, welche die Oper ohne periodisches Misbehagen ausgehört haben, und welche die Schönheiten derselben für die Abspannung der Seele und des Ohres schadlos gehalten hat, welche durch die langwierige Wahrnehmung eines langsam und einförmig sich fortbewegenden Ganzen in ihnen entstanden ist.

Woran lag das? Fehlte es an Pracht und Schönheit der Dekorationen, Kleidungen, an nöthigen Personen zur Darstellung, an Tänzen u. s. w.?

Keinesweges. Der Aufwand war, wie überhaupt unter der vorigen Regierung, königlich. Alceste war die grosse Sängerin und tragische Schauspielerin Marchetti, und kein Kastrat schändete eine Oper, deren Interesse auf ehelicher und elterlicher Liebe beruht.

That vielleicht das Orchester nicht seine Schuldigkeit? — Das ist es auch nicht. Denn so etwas lässt sich von einer Gesellschaft so braver Musiker nicht denken, worunter nicht wenige sind, die sehr inniges Interesse am wahren Kunststyle haben, zumal angeführt von einem Righini, der Gluck nach Würden schätzt, und von ihm profitirt zu haben, selber gesteht.

So ist vielleicht das Publikum selber daran Schuld. — Gewissermassen, ja. Denn den Grad von höherer Ausbildung kann man wohl

nicht so im Allgemeinen hin voraussetzen, als dazu gehört, ein so überdachtes, höheres und weitläuftiges Kunstwerk nach Würden zu beurtheilen, und theilweise mit aller Aufmerksamkeit nachzuempfinden.

Also mufs es — nicht geradezu an dem Unwerth der *Alceste*, das Gegentheil wäre sogar möglich — nein, an der eigenthümlichen Beschaffenheit, dem Sujet der Oper und dessen Ausführung, an dem Style, kurz an etwas von dem Innern der Sache selbst gelegen haben.

Und so ist es in der That. Der Dichter hat sich mehr ausschliefsend auf inneres Getreibe und auf psychologische Entwickelung der Leidenschaft nach ihren Gründen und Graden, als auf äufsere Darstellung von Handlung eingeschränkt, und die Wirkung des Mannigfaltigen — etwas zu sehr versäumt, aus dem sonst sehr richtigen Grunde, es möchte der Einheit des Stücks Abbruch thun, und die Aufmerksamkeit von dem Hauptinteresse des Sujets in seinen Hauptnüancen zu sehr ablenken. Wenn aber diese Regel zu ängstlich befolgt, wenn alle Episode vermieden wird, die, in schicklicher Beziehung angebracht, einem dramatischen Stükke nicht wenig Haltung giebt: so wird bey theatralischen Vorstellungen leicht Einförmigkeit, statt Einheit, hervorgebracht. Und was den Komponisten betrifft, so hat er sich, aus eben dem Grunde, und um den damals herrschenden Mifsbräuchen der italienischen Musik durch ein Wagstück auszuweichen, zu sehr und ängstlich an die Regel des Strengnatürlichen, zu sehr an einerley Ausdruck der tragischen Empfindungen, wie an harte, verkürzte Form gehalten, zu häufig eine gleiche Musiksprache, in ihren Perioden, Rhythmen und Wendungen beybehalten; hat die Musik zu knapp und ängstlich der Poesie angelegt, die Gelegenheiten zu wenig benutzt, wo er der Musik an sich mehr Freyheit hätte verschaffen, und abwechselnde Mannigfaltigkeit des Ausdrucks hervorbringen können. Es ist damit, wie mit der Bekleidung eines lebenden und handelnden Menschen. Zu weite freye Gewänder erschweren die Wahrnehmung der Figur; zu eng angelegte erwecken ein Gefühl der Aengstlichkeit.

Lockmann findet auch diesen stets herrschenden *stylo stretto* herrlich, ganz göttlich, wie Alles. Aber er hat nicht bedacht, dafs, so wenig Musik und Poesie jede ihren eigenen Gang für sich nehmen sollen, eben so wenig beyde gar zu ängstlich sich in ihren Bezeichnungen berühren dürfen; wenn gleich in Absicht ihres Geistes, bey gemeinsamer Darstellung, so viel es die Natur beyder Künste zuläfst, sie einander sich nähern müssen. Jener zu ausschliefsende Styl giebt eine Nüchternheit und Trockenheit, die unangenehm ist; eine Art von Zwang und Armuth. Vieles Angefangene mufs unausgeführt bleiben und man mufs es — zumal jetzt, wo die ungeheuer grofsen Fortschritte in der Instrumentalmusik uns an freyere und mannigfaltigere Formen gewöhnt haben — empfinden, wenn der Komponist seine Musik gar zu ärmlich ausstattet. Indessen müssen wir gerecht seyn und nicht so ganz auf Glucks Rechnung schreiben, was grofsentheils jenem Zeitalter gehört.

Diese Oper war die erste von Bedeutung, welche Gluck in diesem *Genre* schrieb. Für die lebhaftere französische Nation arbeitete er sie um, und sie gewann dadurch unendlich an Interesse. Seine beyden *Iphigenien* und auch *Armida* gewannen an Leben, an Gesang und Popularität weiterhin sehr viel, und das ächte Grofse ging dabey im geringsten nicht verlohren.

Gluck bleibt also dennoch der grofse Vorgänger in dem ächten, edlerem Opernstyle, wenn wir gleich ehrlich gestehen müssen; dafs in seiner italienischen *Alceste* vieles ist, was uns nicht gefällt. Es ist zu viel Ruhe und Mangel an innerer Bewegung darin; das Stück will nicht von der Stelle. Das Ganze bietet mehr Stoff zu Studien des Künstlers, als zum Genusse für das Publikum dar.

Nichts ermüdet mehr, als das Tragische, wenn es in einem fort währt. Die Seele wird abgespannt, das Ohr gequält durch die ewig dissonirenden Intervalle, und ermüdet durch langsame, gleichförmige Bewegung, ein Umstand,

worauf bey dem Effekte der Musik mehr ankommt, als viele sich einbilden. Alle Haltung des Gefühls geht gleichsam verlohren. Mit angenehmen Empfindungen, sofern sie edel ausgedrückt werden, — denn das Burleske hat seine schärfern Grenzen in der Zeit — sympathisirt man mehr, und hält es damit nicht allein länger aus, sondern es sind auch mehrere Grade, sowohl der angenehmen Empfindungen an sich, als auch mehrere Grade und mehr Mannigfaltigkeit des Ausdrucks derselben in der Musik moglich, welches in der That eine Wohlthat der Natur zu seyn scheint, und als ein bedeutender Wink für Künstler angesehen werden kann.

Eine Oper muſs nun also schon darum ihres Zwecks groſsentheils verfehlen, wenn sie allein auf tragische Effekte kalkulirt ist. Und eine solche ist *Alceste*, über welche vom Anfang bis zu Ende etwas Lugubres verbreitet ist, welches die Seele traurig macht und endlich das Herz in seinen Bewegungen lähmt. Auſser der oben gedachten Form der Gesänge, wodurch eine gewisse Steifheit der Zusammensetzung, eine Verkürzung, ein Mangel an Flieſsendem, hervorgebracht wird, ist Gluck auch noch zu häufig bey einigen Hauptdisharmonien stehen geblieben, worauf natürlicherweise eine gewisse Oede, Armuth und Trockenheit hat folgen mussen. Das Ohr des Kenners findet oft kein volles Genüge bey der misverstandenen Oekonomie des harmonischen Reichthums, und der gemeine Zuhörer wird eingeschläfert, und weiſs nicht, woran das liegt. So kömmt es, daſs beyde unzufrieden werden.

Was also Lockmann so einzig und genialisch findet, nehmlich den steten Gebrauch der verminderten (man sagt nicht, verkleinerten) Septime und des Quintsextakkordes, dürfte also eher ein wesentlicher Fehler der Bearbeitung genannt werden müssen.

Ueberhaupt aber will ich mich hier auf jeden Kenner berufen haben, ob ihm bey all' dem Oekonomisiren nicht endlich ein Totaleindruck von der Oper geblieben ist, wobey er den Gedanken nicht unterdrücken kann: es liege dabey eine Nothwendigkeit zum Grunde, welche nicht blos in dem freyen Entschlusse des Reformators der Oper, sondern auch in dem erschwerten Vermögen ihren Grund habe, in aller Freyheit eines durchaus gründlich disciplinirten Kunstgenies mit allen Mitteln der Kunst schalten und walten zu können, wie es ihm beliebt. Es giebt eine gewisse Leichtigkeit der Bewegung in allen Formen, welche das Genie durchaus nur bey vollendeter Kultur erreichen kann, so wie es Fälle giebt, wo ein groſses Genie durchaus nicht regelrecht seyn und gezwungen handeln kann. Dieses Wahrnehmen von eigensinnigem Zwange wirft, ich gestehe es jetzt*) aufrichtig, bey mir wenigstens ein unwillkührliches Gefühl des Zweifels an die Universalität des Gluckischen Genies, so wie die Gleichformigkeit und zuweilen Unrichtigkeit in Absicht des Gebrauchs der harmonischen Schätze auf seine Gelehrsamkeit. Die letzte brillante Scene der Erscheinung des Apoll mit der Alceste aus den Wolken z. B., giebt in Rücksicht der musikalischen Behandlung ein äuſserst unangenehmes Gefühl der Gedankenarmuth eines beynahe hier erschöpften Komponisten, welches Gefühl nicht minder durch die vielen Wiederholungen mancher gemeinen Stelle und durch die äuſserst dürftige Tanzmusik — sofern sie von Gluck selbst seyn sollte — bestätigt wird.

Doch genug der flüchtig an einander gereiheten Gedanken über einen Gegenstand, der mehr Ausführung verdient. Zuverlässig ist der Gluckische Styl der ernsthaften Oper, wie von allen Kennern anerkannt, der einzig wahre und ächte. Aber daſs die *Alceste* wenigstens ein in allen Theilen durchaus vollendetes, vollständi-

*) In der kleinen 1795 in Berlin herausgekommenen Schrift: Etwas über Gluckische Musik und die Oper: *Iphigenia in Tauris*, war meine Ueberzeugung noch zu sehr mit etwas Enthusiasmus amalgamirt.

ger Meisterstück wäre, das kann man nur mit Uebertreibung sagen. Dies ist meine Meynung. Es sey jedem vergönnt, eine andere zu haben.

. . *rz.*

Etwas über den jetzigen Zustand der Musik in Spanien.

Freunde der Tonkunst haben schon öfters den Wunsch geäufsert, mit der Musik der Spanier näher bekannt zu werden. Da ich nun zwey Jahre unter dieser Nation verlebt, während dieser Zeit manche Bemerkung gemacht, und manches Nachahmungswürdige in ihrer ganz originellen Musik gefunden habe, so ist es ein Vergnügen für mich, den Liebhabern und Musikern eine kurze Darstellung davon zu geben.

Das Lieblingsinstrument der Spanier ist bekanntlich die Zitter. Die Art aber, wie sie*) diese behandeln, möchte sehr unbekannt seyn, indem sie gewöhnlich alle 6 Saiten zugleich, und zwar mit allen Fingern, den kleinen ausgenommen, arpeggienmäfsig anschnellen. Mitunter läfst sich nun freylich mancher zum Akkord sehr dissonirende Ton hören. Das nehmen sie aber so genau nicht, auch wird er durch ihren aufserordentlich starken Gesang, den ich bey Ungebildeten lieber ein Geplärre nennen möchte, hinlänglich gedeckt. Die ersten Spanier, die ich hörte, brachten mich durch ihre jämmerliche Intonazion, und ihr monotonisches Accompagnement auf die Vermuthung, sie wären wahnsinnig.

Besonders waren mir die Hirtenstimmen, die man bisweilen halbe Stunden weit hört, sehr auffallend. Oefters hielt ich sie für das Geschrey irgend eines unter die Hände der Strafsenräuber gefallenen Unglücklichen, und wann ich dann dem erbärmlich schreyenden Sänger näher kam, so fand ich ihn an einem Hügel liegend, nicht unter Strafsenräubern, sondern unter einer Heerde frommer Schaafe, welche in Rosmarinsträuchen herumirrten. Er selbst aber schien im Elysium sich zu befinden.

Anders verhält es sich allerdings mit der Musik gebildeter Spanier. Man bilde sich ja nicht ein, dafs die Spanier unempfindlich für schöne und gute Musik wären, wenn sie auch im allgemeinen so wenig Kultur haben. Sie excelliren zwar äufserst selten in allen bey uns üblichen Instrumenten, desto geschickter aber sind sie auf ihrer Zitter, und vorzüglich in Absingung ihrer Nationallieder. Bey ihnen habe ich erst die Allmacht eines guten, einfachen Volksgesangs erfahren. Empfindungen, die ich noch nie in einer italienischen, deutschen und französischen Oper fühlte, erzeugten sie. Besonders entzückt ein spanisches Frauenzimmer durch ihren Gesang und dusch ihr sehr einfaches Accompagnement der Zitter nicht nur die Spanier, sondern auch alle Ausländer, ohne Ausnahme. Sie haben ihre Stimme so ganz in ihrer Gewalt, singen mit so viel Ausdruck und Empfindung; und diese theilt sich ihrem ganzen Körper so lebhaft mit, dafs man auch ohne Musik, blos aus ihrer Pantomime den Inhalt ihrer meist schwärmerischen Texte leicht errathen könnte. Man wird dabey von ihrem feinen Gefühl so ergriffen, so in ihre Empfindungswelt gezaubert, so mit fortgerissen, dafs man mit ihnen sich und die ganze Welt vergifst.

Was für einen Gegensatz machen hierzu nicht die meisten unserer Theatersängerinnen, die öfters dastehen, als hätte sie nur ein Spatziergang auf das Theater geführt, um im Vorbeygehen zu sehen, ob das Haus voll ist, und um gesehen zu werden.

Die spanische Nationalmusik bestehet in *Fandangos*, *Boleros*, *Siguidillas*, *Tonatillas* und *Tirannos*. Nur die beyden letzteren werden nicht getanzt, die andern aber alle, und zwar mit Be-

---

*) Ich verstehe hierunter den gemeinen Spanier, denn jeder spielt die Zitter, nur dass man in den Akkorden des gebildetern selten falsche Töne hört. Im Ganzen ist übrigens ihre ganze Spielart sehr leicht.

gleitung des Gesangs, der Zitter und der Castañuelas (Kastagnetten). Von spanischer Musik sprechen, und den Tanz nicht berühren, ist unmöglich. Die Tonatillas und Tirannas, zu welchen nicht getanzt wird, möchte ich gern mit unsern Romanzen vergleichen; nur dafs sie, aufser ihrem sehr guten komischen oder tragischen Text, die sehr einfache Zitterbegleitung haben, und von Gebildeten mit weit mehr Gefühl und Geschmack vorgetragen werden, als gemeiniglich unsere Romanzen. Dieses Letztere fällt nun freylich einerseits bey den übrigen Pièçen weg; hingegen wird dieser Mangel durch ihren majestätischen Tanz*) hinlänglich ersetzt. Meiner Meynung nach, geht ein spanischer Bolero, mit gutem Gesangaccompagnement und Tanz, in der Gewalt der Wirkung, über alles, was man nur in dieser Art sehen und hören kann. Man denke sich eine schön gewachsene, nett, und äufserst elegant gekleidete Spanierin, an der Seite eines schlanken Jünglings, wie sie — beyde sehnsuchtsvoll das Ende des Ritornells erwartend — sich dann schüchtern durch einige graziöse Schritte einander nähern, durch das Geklirre ihrer Kastañuelas ihre heftige Leidenschaft äufsern, sich einander schmachtend ansehen, pantomimisch ihre Liebe erklären, und nun auf den beyderseits erhaltenen Wink — „ja" — freudig um einander herumhüpfen, sich dem Taumel ihrer Freude, oft in den wollüstigsten Bewegungen überlassen, bis sie dann, wonnetrunken und ermattet, mit der letzten Sylbe des Sängers in künstlichen und doch natürlichen Attituden stehen bleiben, und nun der Musiker mit seinem Ritornelle einfällt, und ihnen die Ruhe erlaubt.

Hier führe ich vier solche Boleros an. Sie gehen alle im *Tempo di Menuetto*. Der erste (der Liebling der Valencianer) und der zweyte (der Liebling der Cadixer, der aber keinen Rhythmus hat) diese werden, anstatt des Gesangs und der Zitter, mit dem ganzen Orchestre accompagnirt. Der dritte hat einen sehr richtigen Rhythmus, wobey man sich aber doch im siebenten Takt des Lachens nicht wird enthalten können. Der Text heifst ohngefähr auf deutsch: *Nein, ich schiffe nicht mehr! Ach, nicht für jeden Schiffer öffnet sich glücklich der Hafen!* — Der vierte hat wieder keinen Rhythmus. Der Text heifst ohngefähr auf deutsch: *Mädchen, mit Fischen vergleiche ich euch! Je gesalzener diese, desto angenehmer. Je schlauer und boshafter ihr, desto reizender* **).

Die obere Zeile ist die Singstimme, die mittlere die der Castañuelas, welche runde, ausgehöhlten Kastanien ähnliche Maschinen von sehr hartem amerikanischen Holze sind, die an die Daumen der Tänzer durch Bändchen befestigt werden; die übrigen Finger glitschen sie schnell nach einander darauf ab, welche gut angebrachte Triller dieser Maschinen — (man sehe die Beylage Tab. 2.) — dem Ganzen einen so muntern Charakter geben, dafs man ganz von Frohgefühl durchdrungen wird. Sie werden nie bey den Ritornells, sondern nur, (wie aus beygefügtem Beyspiel zu ersehen ist) bey Gesang und Tanz gespielt***). Die dritte Zeile ist die Begleitung, die ich aus der Rücksicht für die Violine gesetzt habe, weil in Deutschland die spanische Zitter zu selten ist, mit diesem Instrument aber leicht jedermann diese Musik, und zwar beynahe mit dem nehmlichen Effekte probieren kann. Doch bemerke man dabey folgendes. Die mit einem § bezeichneten Akkorde müssen rückwärts gespielt,

*) Ich spreche hier von dem regelmässigen Tanz, welchen man freylich nur auf Theatern, und bey andern ausserordentlichen Gelegenheiten sehen kann, der aber so schwer ist, dass ihn noch kein Ausländer, selbst die besten Balletttänzer, nicht haben erlernen können, so viele sich auch schon Mühe darum gegeben haben.

**) Die Notenbeylage wird zum folgenden Stück geliefert. d. Redakt.

***) Die Franzosen bedienen sich der Kastagnetten jetzt seit ihrem Feldzug gegen die Spanier, gleichfalls sehr häufig bey ihrem Tanz. Sollte übrigens jemand wünschen, solche Maschinen, um die Musik vollständig executiren zu können, zu besitzen, so verweise ich ihn an den Instrumentenmacher Engelhardt in Nürnberg, der sie sehr gut und um den geringen Preis von 3 Fl. verfertigt.

nehmlich bey der E Saite angefangen werden. Diejenigen, die an der aufserordentlichen Wirkung dieser Musik, von Spaniern nehmlich gesungen, gespielt und getanzt, zweifeln wollten mögen sich nur bey Personen erkundigen, welche in Spanien waren, und sie werden erfahren, dafs man sich schlechterdings keine Vorstellung davon machen kann, dafs das selbst gesehen und gehört werden mufs.

So viel von der spanischen Nationalmusik.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

Marche du Général Buonaparte, variée et dédiée à Madame Loehr née Bause, par A. E. Müller. Oeuvre 15. à Leipsic au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel.

Recensent hat gegenwärtige zwölf Variationen über den bekannten Marsch des Buonaparte mit eben dem Vergnügen, als selbst die Variationen von Mozart, den sich Herr Müller hierin mit glücklichem Erfolge zum Muster genommen zu haben scheint, durchgespielt.

Die erste Variation ist sanft, die zweyte gehet *più presto*, und bestehet in der rechten Hand aus triolenartigen Arpeggien, welche die Grundlinien des Thems enthalten, die dritte Variation ist als ein schmelzendes *poco Adagio* bearbeitet, die vierte hat im Basse gebrochene, aus Triolen bestehende Akkorde, und der Diskant die Melodie des Thems, die fünfte Variation, welche mit Ausdruck gespielt werden mufs, zeichnet sich durch die fliefsende Spielart der rechten Hand aus, in der sechsten gehet der Bafs, bey jeder Periode mit dem Gesang des Thems anfangend, in abgestofsenen und prächtig klingenden Oktavgriffen, und der Diskant fällt theils nach einer kurzen Pause harmonisch ein, theils sucht er ihm nachzuahmen. Die siebente Variation als ein Minore (Andante) ist sanft traurend, wobey sich der am Ende einer jeden Periode von der rechten Hand mittelst Ueberschlagung der linken einzeln gespielte tiefe und einem dumpfen Kanonenschufs gleichende Bafston gut ausnimmt. Die schleichende Ausweichung vom F moll in das As dur im sechsten und siebenten Takt des ersten Theils daselbst, mittelst der Harmoniefolge



verbunden mit dem *Ritardando il tempo* macht trefliche Wirkung. Die achte Variation, ein *Allegro assai*, ist brillant, die neunte, ein Allegretto, enthält lauter Nachahmungen, in der zehnten arpeggirt der Bafs zu der von der rechten Hand gespielten Melodie des Thems, die eilfte ist in ein niedliches Menuetto verwandelt, und die zwölfte Variation enthält wieder ein brillantes *Allegro assai*. Nach einem ungezwungenen Uebergange folget dann ein wohlangebrachter Orgelpunkt, und endlich eine sehr ausgeführte, meisterhafte und dem Them sehr entsprechende Kadenz, die im Diskant mit einem schnellen, bald starker, bald schwächer werdenden Wirbel beginnt, wozu der Bafs abgebrochene Stücke des Thems mitunter hören läfst, und ein Beweis von der glücklichen Erfindungskraft des Herrn Verfassers ist. Noch müssen wir bemerken, dafs in diesen Variationen alles, was zu einem schönen und ausdrucksvollen Vortrag gehöret, vorgeschrieben ist, so viel sichs vorschreiben läfst, und glauben, Kenner und Liebhaber auf dieses meisterhafte Produkt mit diesem wenigen schon aufmerksam genug gemacht zu haben, um nun — endigen zu können.

Sechs Lieder beym Klavier zu singen, mit deutschem und englischem Texte. Die Musik ist vom Herrn Joseph Haydn. Vierter Theil. In Wien bey Artaria und Comp. In Querfolio, 5½ Bogen stark.

Es ist Labsal für Liebhaber von wahrem Kunstgefühl, wenn ihnen unter dem Schwall von Liedern, die beym Klavier zu singen sind, manchmal etwas zu Gesicht und Gehör kommt, das sich über den alltäglichen Singsang erhebt. Darunter gehören unstreitig diese sechs Lieder
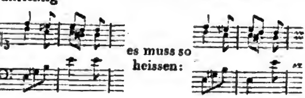
von Jos. Haydn, der, trotz seinem zunehmenden Alter, mit der Zunahme der Kunst und des Geschmacks, immer gleichen Schritt fortgewandelt ist, und bisher seinen ansehnlichen Rang in der Sphäre der gröſsten und treflichsten Tonsetzer behauptet hat.

Dem Titel zufolge könnte man hier Lieder von der niedrigsten Gattung erwarten: allein sie unterscheiden sich von den gewöhnlichen durch eine etwas edlere Poesie und Setzart, und haben einen unverkünstelten, ausdrucksvollen und aus einem fühlenden Herzen geflossenen Gesang mit einer nicht sehr schweren, aber ausgesuchten Klavierbegleitung.

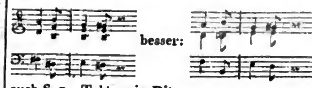
Das erste ist ein Matrosenlied (*Scilors Song*), und hat zwey Strophen, die mit der Musik fortlaufen, und wovon die zweyte, wenn sie gleich im Grunde ebendieselbe Melodie hat, doch hie und da einige zweckmäſsige Abänderungen, sowohl in der Melodie, als in der Begleitung, enthält, welches auch in den andern Liedern dieser Art beobachtet worden ist. Das zweyte Lied mit der Aufschrift „die Wanderer" (*The Wanderer*) gehet etwas langsam und traurig, und machet wegen seines originellen und herzerschütternden Satzes tiefen Eindruck. Das dritte betitelt sich „*Sympathy*" nach Metastasio, und ist sehr empfindsam gesetzt. Das vierte Lied aus Shakespear, anfangend „*She never told her Love*" (Stets barg sie ihre Liebe) hat viel Pathos, und der Gesang fällt nach einem bedeutungsvollen Ritornell schön und unvermuthet ein. Das fünfte mit der Ueberschrift „Heller Blick" (*Piercing eyes*) ist ein sehr naives Allegretto; und endlich das sechste Lied, betitelt „Zufriedenheit" (*Content*) zeichnet sich durch seinen schönen und rührenden Gesang vorzüglich aus. Diese Lieder, bey welchen der deutsche Text über dem englischen stehet, werden demnach allen gefühlvollen Liebhabern gewiſs gefallen.

Lieder und Gesänge für das Klavier oder Fortepiano, von Herrn Mgr. J. C. Geier. 2 Theile. Leipzig bey Lehmann. (Preis, jeder 16 Gr.)

Recensent ist durch diese Gesänge ganz angenehm überrascht worden, da der Name des Verfassers ihm vollkommen unbekannt war, und derselbe, (wenn das Mgr. auf dem Titel Magister bedeuten soll) nicht Musikus von Profession ist. Sie sind flieſsend, melodisch, und nach jetziger Art begleitet. Der Text ist meist wohl und verständig ausgedrückt, und man hat doch Unterhaltung durch nicht gemeine Modulation. Man kann wider die Reinheit der Harmonie, die manchmal ziemlich gewagt ist, eben nichts Erhebliches einwenden, und also verdient der Verfasser in jedem Falle Aufmunterung. Einiges zu auffallende will Rec. doch anmerken, da ein solcher Dilettant mehr Aufmerksamkeit verdient. Theil 2, S. 15 ist der durchgehende Baſs unrichtig



Theil 1, S. 2 ist ein unharmonischer Querstand:



auch S. 7, Takt 3 ein Dito.

Man muſs überhaupt Lieder nicht wohl vierstimmig schreiben. — Auch sind die Anhängsel nicht immer gut; manchmal gar fehlerhaft, wie denn überhaupt an ein paar Stellen gegen den Rhythmus verstoſsen ist, z. B. Th. 1, S. 7. — der Stich ist an einigen Orten fehlerhaft.

Kurze Anzeigen.

Neueste Pariser Musikalien, sämtlich aus dem Pleyelischen Verlage.

Trois Romances avec Accomp. de Harpe ou Forté-piano, par d' Armand Trial. Oeuvr. 1. (Prix 3 Liv. 15 S.)

Für uns Deutsche kann der Titel des Komponisten merkwürdig seyn. Er unterzeichnet sich *Professeur d'Accompagnement et de Fortépiano, Elève du Conservatoire de Musique.* Uebrigens möchte es mit der Harfe bey so vielen dissonirenden Akkorden schlecht vorwärts gehen. Die Melodieen sind ganz artig.

Douze nouvelles Romances avec Accompagnement de Piano, par G. Ferrari. 1 Livraison. (Prix 4 Liv. 10 S.)

Douze nouvelles Romances. Von Ebendemselben. 2 Livraison. (Prix 4 Liv. 10 S.)

Liebhabern des französischen Gesanges können diese beyden Sammlungen mit allem Recht empfohlen werden. Die Romanzen haben sehr hübsche, meist italienische Melodieen und da eine bequeme Begleitung untergelegt ist, die ohne Ueberladung dennoch füllt, so können sie am Fortepiano wirklich eine recht angenehme Unterhaltung gewähren, um so mehr, da die Scansion besser und die Harmonie mannigfaltiger ist, als sie in französischen gewöhnlichen Chansons zu seyn pflegt.

Le Départ, grande Scène, par G. Ferrari, avec Accompagnement de Pianoforte ou Harpe. (Prix 2 Liv. 10 S.)

Gesänge mit Recitativen untermischt, die auch ganz artig sind. Die Harfen müssen in Frankreich häufiger und besser sowohl seyn, wie auch gespielt werden, als bey uns, sonst würde man schwerlich solche Begleitung dafür schreiben, die so völlig das Fortepiano vertreten können.

Recueil de six Airs et Romances, avec Accompagnement de Fortepiano, par Dalmivaire. (Prix 4 Liv. 10 S.)

Mehr Nationalfranzösisch und holperich: also für Deutsche unbrauchbar, wenigstens viel zu theuer.

Trois Sonates pour le Pianoforte, Violon et Alto, tirees des nouveaux Quintetti de Bocherini, par Herold. Oeuvr. 2 (Prix 9 Liv.)

Die Bocherinischen Quintetts sind gut arrangirt, und können für drey Personen, die alle keine Virtuosen zu seyn brauchen, eine ganz angenehme kleine Conzertmusik gewähren. Auch können sie insonderheit geübtere Scholaren zum Gefühl des Ensemble und zur Dreistigkeit bey künftigen gröfsern Ausführungen leiten.

Six nouvelles Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, comp. par Muzio Clementi. Oeuv. 39. (Prix 7 Liv. 10 S.)

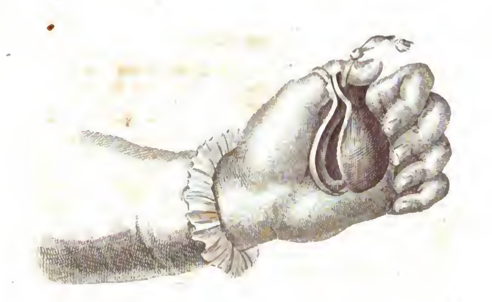
Man mufs eilen, das deutsche Publikum vor diesem schändlichen Betruge zu warnen. Nicht eine Note darin, kann Clementi geschrieben haben; es ist die elendeste Leyer- und Bierhausmusik. Solche Versündigung gegen einen noch lebenden Künstler, ist Rec. noch nicht vorgekommen.

(Hierbey das Kupfer Tab. 2. welches das vom Hrn. Kunz in Prag erfundene und im 6. Stück dieser Zeitung beschriebene *Orchestrion*, und eine die Kastagnette spielende Hand, wovon in dem Aufsatz über spanische Musik in diesem Stücke die Rede ist — vorstellt.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.



Taf: II.



ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten März No. 26. 1799.

Abhandlung.

Etwas über den jetzigen Zustand der Musik in Spanien.

(Beschluſs.)

Was die kultivirte Musik betrift, so macht sie auch nur auf gebildete Personen Eindruck. Indessen ziehen auch diese einen *Bolero* der schönsten Composition von Haydn und Pleyel, welches die beliebtesten Compositeurs in Spanien sind, bey weitem vor. Dieses mag meine vorhin geäuſserte Behauptung, über den auſserordentlichen Effekt der spanischen Nationalmusik, hinlänglich bestärken.

Uebrigens ist für einen Tonkünstler in diesem Lande, wenn er nicht von vorzüglicher Stärke auf seinem Instrument ist, und öfters auch dann, nicht viel zu machen. Der Violinist Lolly z. B. wird es rühmen.

Musikalischen Charlatans rathe ich nun vollends gar nicht, Spanien je zu ihrem Aufenthalt zu wählen; denn — zum Ruhm sey es den Spaniern nachgesagt — für dergleichen Leute, die leider in Deutschland oft so wichtige Rollen spielen, fühlen sie nichts, als — Verachtung.

So kannte ich einen Deutschen, Namens St...., der so keck war, sich, nachdem er die Protektion des bekannten spanischen Abgotts erschlichen hatte, vor dem König hören zu lassen, welcher ihn auch, da der König mehr Kenntnisse von der Jagd, als von der Musik hat*), königlich belohnte.

St.... stolz auf dieses unverdiente Glück, predigte nun unaufhörlich von der auſserordentlichen Wichtigkeit seines Instruments, (des Flügels oder Fortepiano's). Hierin hatte er Recht. Desto mehr Unrecht hatte er in seinen übrigen prahlerischen Demonstrationen. Die Spanier waren unbescheiden genug, ihm dies ins Gesicht zu sagen, und als er sich nach groſsen Ankündigungen öffentlich hören lieſs — ihn auszupfeifen. Drey Wochen lang hatte der Herr seine brausende Rolle gespielt; nun schlich er sich ganz heimlich aus Madrid.

Von den Musikern, die zu meiner Zeit in Madrid Epoche machten, führe ich besonders: Boccherini, Ronzi, Barly, Wisse, Maus, François, Bardin und Krassa, oder Grassa, an.

Ersterer, ein Italiener, ist Direkteur bey der königlichen Kapelle, und bedarf meines Lobes nicht, da er schon als ein verdienstvoller Compositeur bekannt ist. Er führt ein sehr eingezogenes stilles Leben, und tritt nun als Greis, und noch immer als Original, aufs neue durch seine Compositionen ans Licht. Er soll sich gegenwärtig in Paris befinden.

Ronzi, ein Italiener, ist ein treflicher Violinist und Violaist, und Directeur im Orchester der italienischen Oper.

Barly, ein Italiener, erster Hoboist bey der königlichen Kapelle, und bey der des Herzogs von Osuna, bläst mit ungemeiner Leichtigkeit, Fertigkeit und mit feinem Gefühl. Was ich besonders an ihm bewunderte, war sein voller, runder, molligter Ton, den er bis zu dem entferntesten *Echo piano* mäſsigen konnte. Er ar-

*) Als Beweis hievon, führe ich seine Kapelle an, welche die unbedeutendste in ganz Spanien ist, und auch sehr unköniglich belohnt wird.

rangirt sich seine Musik meistens selbst, und bedient sich dabey vorzüglich **Pleyelscher** Compositionen. Die Madrider verehren ihn wie einen Halbgott.

Wisse, ein Deutscher, der wohl ursprünglich **Weifs** heifsen mag, erster Clarinettist bey der Kapelle des Herzogs von Osuna, hat einen Ton, wie ich noch nie gehört habe, auch sehr viel Fertigkeit und Vortrag. Nur ist sehr zu bedauern, dafs er nicht mit der Zunge, sondern mit der Kehle stöfst, welches in der Nähe den Genufs stöhrt. Aufser seiner strengen Rechtschaffenheit, ist er auch ein Mann von ungemein sanftmüthigem und gefälligem Charakter. Gegenwärtig befindet er sich in Lissabon.

Carlos, ein Spanier, erster Clarinettist beym italienischen Theater. Wer die Clarinette für ein beschränktes Instrument hält, der mufs **Carlos** hören. Er modulirt mit einer erstaunungswürdigen Fertigkeit und Leichtigkeit durch alle Töne, besitzt eine aufserordentlich geläufige Zunge; bläst gleich leicht und fertig aus E, wie aus Es dur, transponirt jedes Tonstück, es gehe aus welchem Ton es wolle und wohin es sey etc. Hingegen ist sein Ton jämmerlich und geschmacklos.

François, ein Franzos, erster Fagottist des Herzogs von Osuna und der italienischen Oper, hat einen unvergleichlichen Ton, bläst nicht schwer, aber rein, nett, und mit vielem Ausdruck.

Maus, ein Elsasser, zweyter Fagottist des Herzogs son Osuna, und der italienischen Oper, hat den ganzen Umfang dieses Instruments in seiner Gewalt, und sehr viel Fertigkeit, übrigens besitzt er aber die Eigenschaften des Vorhergehenden nicht in so hohem Grade.

Bardin, ein Franzos, Serpentist des Herzogs von Osuna *). Ich habe zwar in Frankreich viele gute Serpentisten gehört, aber nie einen **Bardin**. Er blies mit der gröfsten Leichtigkeit **Puntoische** und **Rosettische** Waldhornconcerte; ja, sie gewannen sogar auf seinem Instrument sehr viel dadurch, dafs er diejenigen Töne, die auf dem Waldhorn gesteckt werden müssen, und die daher im Verhältnifs mit den übrigen, auch bey den besten Waldhornisten etwas dumpfer klingen, sehr rein, voll, und ganz den andern gleich heraus brachte. Hierbey mufs ich bemerken, dafs er, wenn er obligat blies, sich nie des Serpent-, sondern des Waldhorn-Mundstücks bediente, weil er mit diesem leichter und delicater in die Hohe blasen konnte. Uebrigens vermifste man leider! an seinem Spiel die Hauptsache — Vörtrag. Er ist jetzt todt. Ach — die spanischen Weine und die spanischen Mädchen!

Krassa oder **Grassa**, ein Böhme und Geistlicher an der Spitalkirche, ist ganz enthusiastisch für die Musik eingenommen. Er hat sich selbst eine sehr gute reine Glasharmonika verfertigt, bey welcher er auch ein Pedal angebracht hat. Er spielt dies mit dem linken Fufs. Sein Spiel sowohl auf der Harmonika als auf dem Fortepiano, ist ganz fürs Herz. Er hat dabey eine so reiche Phantasie, dafs man ihm mit grofsem Vergnügen stundenlang zuhört, und sich mit ihm in seine schwärmerischen Träume verirrt. Auch soll er blos durch seine musikalischen Talente zu der in Spanien gewifs sehr bedeutenden Würde eines Geistlichen gelangt seyn. Er lebt und webt so ganz in Musik, dafs er, wo er geht und steht, summt, und den Takt mit Händen und Füfsen dazu giebt. Einmal wandelte ihm seine musikalische Schwärmerey bey dem Altar so lebhaft an, dafs er in der Hitze einen neben ihm knieenden Chorknaben aus dem vollen Kelch übergofs. Der Knabe fing ganz gelassen den von dem Kopf laufenden Wein mit dem Munde auf, und machte durch

*) Ich brauche jetzt wohl nicht mehr zu bemerken, dass die Kapelle dieses Herzogs die beste in Spanien ist. Die des Herzogs von Alba ist zwar auch gut, hat aber keine ausgezeichneten Musiker aufzuweisen. Die Kapelle des Königs ist, wie ich vorhin schon gesagt habe, im Ganzen die unbedeutendste, hat aber an ihrer Spitze einen **Boccherini**, **Barly**, und einen vortreflichen Violoncellisten, an dessen Namen ich mich nicht mehr erinnern kann.

sein gleichgültiges und stilles Betragen, dafs diese Geschichte kaum bemerkt wurde. Dergleichen Anekdoten konnte ich mehr erzählen. Von Charakter ist er ein fürchterlicher Geistlicher! —

B . . . n.

Recension.

Trauercantate zur Begräbnisfeyer Sr. K. M. von Preufsen Friedrich Wilhelm II., von Herklots In Musik gesetzt und herausgeg ben von F. H. Himmel, kon. preufs. Kapellmeister. In einer splendiden Ausgabe grofs. Fol. mit einem schön gezeichneten und wohlausgeführten Frontispiz von Jail.

Es giebt Dinge in jeder Kunst, die ihren Zweck in dem Eigentlichen der Zeit und des Orts haben, und ihr Bestehen, ihr Bemerkbares, oder deutlicher, ihren Effekt entweder von der zufälligen Art und Weise der Zusammenfügung, die oft nur vom Modegeschmack bestimmt wird, oder von der Stelle, wo sie sich befinden, und dem bestimmtern Gesichtspunkte erwarten, in welchem sie unserer sinnlichen Wahrnehmung dargeboten werden, z. B. bey einer schon vorhandenen feyerlichen oder rührenden Gemüthsstimmung. Ein so wichtiger Umstand dies insonderheit für das Werk einer Kunst ist, die, wie die Musik, ihren Stoff ganz eigentlich für das flüchtige Aufeinanderfolgen in der Zeit verarbeitet, wo die Momente durch mannigfaltige Kunstmittel festgehalten werden müssen, um eine gewisse bestimmte, und so viel möglich, deutliche Empfindung und Vorstellung in den Gemüthern der Zuhörer zu veranlassen; so viel auch nothwendig dabey auf die Gruppirung der musikalischen Gedankenformen, auf die Beschaffenheit der Melodien, auf den Gebrauch und die Wirkung der Instrumente. auf Schonheit des Tons und besonders auf die Ausführung ankommt, von welcher jedes Stuck sein eigentliches Leben erwartet: so gewifs ist es doch, dafs die Wahrheit und Schönheit eines Kunstwerkes an sich noch höher hinaus liegt. Es trägt in sich selber etwas Absolutes, das ihm keine Zeit, kein Ort, kein Zufall nehmen kann, und das da bleibt, und wenn es nicht einmal gehört, oder aber noch so sehr durch eine ungeschickte Ausführung verdeckt und unkenntlich gemacht würde.

Dies ist der eigentlich musikalische Gehalt, welcher der ruhigen stillen Anschauung immerwährenden Stoff zum Vergnügen, zur Unterhaltung und, je nachdem das Werk ist, zum Studium darbiethet. Solche Kunstwerke bestehen und bleiben bey ihrem Werthe, und es kann bey ihrer Ansicht dem Kenner, der sich bewufst ist, nicht blos Theorie, sondern auch, und vorzüglich Erfahrung für sich zu haben, und der das Wesentliche vom Zufälligen zu unterscheiden und dem Effekte und seinem wahren Grunde nachzuspüren stets bemuht ist, nicht wohl der Gesichtspunkt entgehen, aus welchem Partituren angesehen werden müssen, und sollte ihm auch der Genufs versagt seyn, sie ausführen zu hören; wiewohl beydes in Verbindung das beste Verwahrungsmittel gegen mancherley Täuschungen abgiebt, die immer sowohl beym blofsen Hören eines Werks, als beym blofsen Lesen und Durchstudieren einer Partitur, übrig bleiben. Doch bleibt allemal so viel gewifs, dafs, wofern ein musikalisches Kunstwerk die Prüfung der Lektüre nicht aushält, es auch sicher nicht sonderlich viel taugt.

Diese flüchtig hingeworfenen Ideen mögen sowohl der nachfolgenden Beurtheilung des vorliegenden treflichen Kunstwerks, das Rec. nicht zu hören so glücklich war, den Weg bahnen, als auch der grofsen Menge der Empiriker wegen dastehen, die da nur immer von Effekt schreyen, und wähnen, blos darum, weil etwas an Ort und Stelle gefalle, sey es schon gut und schön zu nennen, und aufser der Exekution sey nicht viel mehr Besonderes zu wünschen übrig. Sie gleichen Marionettenspielern, die hinter den Kulissen auf ihre Figuren wirken, und den Anblick des innern Getriebes aus allen Kräften wehren.

Herr Kapellmeister Himmel, der mit rüsti-

gem Schritt auf seiner nicht längst erst öffentlich betretenen Künstlerbahn einhergeht, und dessen jetzt immer mehr sich entwickelndem Genie und rühmlichen Kunstfleiße Rec. um so lieber seine Achtung bezeugt, als er ehemals eins seiner frühern Werke einer etwas strengen und nicht ganz günstigen Beurtheilung glaubte unterwerfen zu müssen, liefert hier, wie noch alle bessere Komponisten, einen neuen sehr angenehmen Beleg zu der Wahrheit, daſs Genie nur durch Fleiſs und Studium etwas wird, und bestätigt die oben hingestellte Behauptung, daſs ein Werk mit innerem Gehalte ausgestattet seyn müsse, um sich als gut bemerkbar zu machen, und nicht seinen Effekt von Umständen, von einer gewissen Darstellung zu erwarten, die sich in der vorzüglichen Exekution eines groſsen und seltenen Orchesters, in der Zeit und dem Orte u. s. w. gründet. Es läſst sich denken, welche groſse Wirkung diese Trauercantate bey einer solchen Veranlassung, von einem solchen vorzüglichen Orchester, als das Berliner, und von so braven Sängern, als eine Schick, eine Schmalz, ein Hurka und Fischer sind, ausgeführt, gemacht haben müsse; allein es läſst sich eben so wohl denken, weil die Erfahrung es bestätigt, daſs auch das Mindergute bey solchen Umständen auf die Empfindung sehr gewirkt haben könnte, ohne daſs viel für den ruhigern Kunstgenuſs bey der Ansicht der Partitur hinterher übrig geblieben zu seyn brauchte. Allein dem ächten, emporstrebenden Künstler genügt nie am Schein und Zufall; ihm geht reelle, gründliche Arbeit über Alles. Daſs nun hier solche Arbeit, bey wirklichen Geniezügen, sich finde (einzelne Mängel bleiben vielen noch so guten Werken übrig, zumal wenn sie, wie diese Kantate in sechs Tagen, in kurzer Zeit vollendet seyn muſsten) davon kann jeden, der sich darauf versteht, der Anblick der Partitur überzeugen. Unterdeſs wäre es immer besser, wenn ein Komponist seine Arbeit nicht ohne die letzte Hand an dieselbe gelegt zu haben, dem Publikum vorlegte, und es seinen Zeitgenossen, und, wo möglich, auch den Nachkommen so rein als möglich überlieferte.

Nichts scheint nun billiger, als eine bestimmtere Angabe dessen zu verlangen, was das Charakteristische und Gründliche dieser Arbeit ausmacht. Allein wer nach Erklärung des Gründlichen fragen kann, dem ist nur durch Lehrbücher und ästhetische Theorien zu antworten, und der Charakter eines gröſsern ausgearbeitetern Werks läſst sich, bey einer dazu erforderlichen Analyse der einzelnen hervorstechenden Theile, nur sehr schwer durch Worte, wenigstens nur mit groſser Weitläuftigkeit bestimmen. Gut wäre es, wenn man eben solch ein eigenes lehrreiches Werk hätte, wie ehemals Forkels *musikalische kritische Bibliothek* in ihrer Art war, worin aber freylich nur meistentheils die Gebrechen und Fehler von Werken bemerkbar gemacht wurden. Die Sshönheiten und eigenthümlichen Vollkommenheiten von Kunstwerken müſsten eben so treulich zur Belehrung und Nachahmung aufgestellt und mit einem Kommentar begleitet werden, der aber nicht im panegyrnstischen, schwülstigen Tone der trunkenen Begeisterung, wie wir dergleichen hin und wieder haben, sondern mit mehr philosophischer ruhiger Sprache und Umsicht abgefaſst seyn müſste. Bis das geschieht, muſs man es bey einigen allgemeinen Ausdrücken lassen und auf die Sachen selbst verweisen.

Sonach stehe denn also das Urtheil allgemein ausgedruckt hier, daſs die Kantate durchaus in edlem, einfachem Style geschrieben ist und den Charakter der Würde hat, wie ihn ein solches Sujet erforderte. Der Text, als die Hauptsache, ist im Ganzen gut und verständig behandelt, ein Umstand, der Hrn. H. bey seinen gewöhnlichen deutschen Singkompositionen nicht sehr häufig zu Gute kommt. Der Sinn der dichterischen Gedanken und das darin für die Empfindung Gegebene ist richtig und wahr ausgedruckt. Die Instrumentalbegleitung ist gut und sehr für den wahren Effekt angelegt. Die Bässe sind ächt und kraftvoll. Die Harmonie ist mit guter Auswahl geführt, und die Modulation daher bedeutend und unterhaltend, ohne in das Gewaltsame des sogenannten Starktrappanten mancher neuern nach Gründlichkeit ausse-

beuden Schreibart zu verfallen, wo Revolutionärs in der Komposition die Ohren zerreissen, um sich Bewunderung des Haufens zu erstürmen.

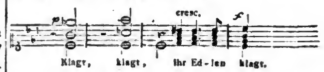
Um indefs Hrn. **Himmel** einen kleinen Beweis zu geben, dafs Rec. seine Partitur nicht obenhin angesehen habe, will er demselben einige Bemerkungen zur weitern Prüfung vorlegen, die er zugleich als einen desto gröfsern Beweis der verdienten Aufmerksamkeit aufnehmen mag.

Die Kantate hebt mit einem sehr einfachen bedeutenden Chor an: *Klagt, ihr Edlen, klagt! klagt ihr Patrioten um den König, um den Menschenfreund etc.* Es ist allerdings natürlich, dafs der Chor einen Gesang der Trauer anstimmt; unterdefs würde sich, wenn man recht genau seyn wollte, immer noch fragen, ob der Dichter bey dem Komponisten Dank verdient habe, dafs er ihn veranlafst, eine **Aufforderung** zur Klage für eine wirklich vorhandene Klage selbst zu nehmen, und ihr den dazu erforderlichen Kunstausdruck zu geben. Ganz etwas anders ist es doch, wenn der Chor uns singt: *Wir klagen, wir weinen um den Menschenfreund;* wie viel mehr Natur und Wahrheit ist alsdann darin und wie steigt unser Mitgefühl! Es dürfte nur uns entgegen tönen: *klagt mit uns, klagt!* und wir würden beklommen in den Klaggesang einstimmen. So aber bleiben die Töne leer oder haben nur Allgemeinheit, die nie das Herz ergreift. Doch, wie gesagt, dies gilt mehr dem Dichter, dem auch der Aufruf der **Patrioten** nicht zu Gute zu halten, und mehr für einen Deckelreim mit dem **Todten** zu nehmen ist. Der Ausdruck Patriot ist für eine gerührte, von Schmerz durchdrungene Seele viel zu gesucht, weil er eine Auswahl bezeichnet, und, überdem einer fremden Sprache eigentlich angehört, und manche üble Nebenidee andeutet. Und dann so gehört der Menschenfreund nicht dem Patrioten, als solchem, sondern der Menschheit zu.

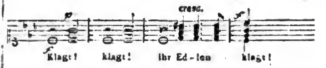
Bey dem Eingang zum Chor scheint der Ausdruck dadurch nicht zu gewinnen, dafs gleich in den ersten Takten die Flöten mit den Oboen sehr hoch gesetzt sind. Es wird mehr eine kreischende Klage, als eine edle Trauer.



Dieselbe Anmerkung gilt auch von dem ersten Eintritt der Singstimmen,



wofür der Ausdruck in Händels unübertreflichem ersten Chor zum *Judas Makkabäus*, wo der erste Akkord auf *klagt!* gerade eine Oktav tiefer fällt, ungleich lugubrer ist. Ueberdem fällt so die Steigerung weg, da doch *ihr Edlen klagt!* nothwendig herausgehoben werden mufs. Dies geschieht weit mehr durch eine Intervallenerhöhung, als durch gröfsern Grad der Stärke bey einem Sprunge derselben abwärts. Die Melodie könnte in der Quinte anheben, welche, wenn sie mit der kleinen Terz im langsamen Zeitmafse isolirt wird, eine sehr schaurige Empfindung giebt. Also:
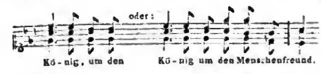


In der folgenden Stelle, die zweymal vorkommt:

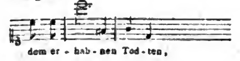


sind zwey Fehler; *um* hat einen zu merklichen Eintritt der Septime, und *Menschenfreund* ist durchaus unrichtig behandelt (⏑ —). Es läfst sich nicht gut verhindern, dafs die letzte Sylbe

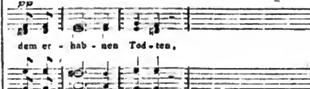
in einen neuen Takt falle; allein dies kann durch eine richtigere Accentuation der vorhergehenden Sylben verdeckt werden, ungefähr so:



Auf einen Ausdruck der Stelle: *Opfert Thränen dem erhabnen Todten*, scheint sich der Komponist etwas zu Gute gethan zu haben; er ist aber, nach meiner Meynung, durchaus ästhetisch unrichtig. Er lafs eine Diskantsolostimme so singen:



Dies mag frappiren und von einer sichern, kräftigen Stimme gesungen, Effekt machen. Allein es ist dabey eine Verwechselung vorgegangen. Der sinnliche Ausdruck der physischen Höhe giebt nicht die Idee der Erhabenheit des Geistes oder nur des Ranges. Niemand wird, wenn er von einem erhabenen Gegenstande spricht, denselben durch hohe Töne der Stimme andeuten; umgekehrt, der Ton sinkt gleichsam vor dem grofsen Sinne herab. Das Gefühl des Erhabenen entspringt aus dem abgedrungenen Vergleich unsers Subjekts mit dem grofsen Gegenstande, den wir denken oder empfinden, und so wie kein gebildeter und gefühlvoller Mensch in den Hallen eines erhabenen Gebäudes, eines Tempels oder Pallastes, dem Stille gebührt, Lärm machen, sondern eine Art von Herabsenkung seiner selbst finden wird: eben so ists mit dem Gefühl des Erhabenen, in Gedanken oder der Empfindung. Der Ton senkt sich mehr, als dafs er sich aufschwingen sollte. Ganz etwas anders ist es mit dem Objekte des Erhabenen selber. Dies kann in der Musik nur durch Stärke, Höhe, durch kühne Intervallensprünge, durch grofse Harmonien und sehr edle Melodie bezeichnet werden. Wie ungleich wahrer ist daher die gleich darauf folgende Stelle des eintretenden Chores, die der bessere Genius Hrn. H. eingegeben hat:



Noch ist die ganze Modulation von dem Schlusse des Chores: *Opfert Thränen, wie sie Dank und Liebe weint*, von der Art, dafs man mehr einen Ausgang in der harten als weichen Tonart erwartet. Rec. mufs aber dieserhalb auf das Werk selbst verweisen.

Doch da die Anzeige schon so lang geworden, so ist es unmöglich, in eine genauere Analyse der übrigen Partien einzugehen und die mannigfaltigen Schönheiten derselben kenntlich zu machen. Was dem Werke unstreitig den grofsten Werth giebt, und allein schon für das vorzügliche Talent des Verfassers und seine gründliche Manier in diesem *Genre* sprechen würde, das ist der grofse feurige, überaus brav gearbeitete Schlufschor, der von einer aufserordentlichen Wirkung gewesen seyn mufs, unabgesehn dafs gleich bey der ersten Fermate: *Hört! hört!* die Kanonen dazu gedonnert haben sollen.

> Hört des Grabes Pforten krachen,
> Seht des Todes ohne Rachen,
> Die Verstorbnen, sie erwachen;
> Schon beginnt das Weltgericht.
> Kinder, Gatten, Freunde, Brüder
> Finden ihre Theuren wieder!
> Jubelklang füllt ihre Lieder,
> Strahlenglanz ihr Angesicht.
> Hörts, ihr Völker aller Zonen,
> Hörts, ihr kommenden Aeonen:
> Tugend erndtet Siegeskronen,
> Wenn des Erdballs Achse bricht.

Was ist hier nicht der Kunst möglich, und wie ist die Himmelsche Komposition in der That: Herrlich! Welche Anlage, welche Ausführung, welche grofse, meisterhafte Arbeit, welche imponirende Kraft, welche fortreifsende

Gewalt herrscht durch und durch! Und wie willkommen der ungezwungene leichte Anflug von fugirtem Satze, womit er auf die Worte: *Tugend erndtet Siegeskronen*, ein Thema ergreift, ohne es, schulmäfsig mit allen Künsteleyen und Langweiligkeiten an dieser zu feyerlichen Stelle, und bey dem allseitigen Gedränge von Kräften, ausführen zu wollen; denn dafs er eine Fuge zu machen verstehe, hat er schon in Oratorien gezeigt! Fürwahr, das ist ein Chor, das Herrn Himmel sehr grofse Ehre macht, so wie denn diese Kantate überhaupt, die seinem ehemaligen Lehrer, Hrn. Kapellmeister Naumann zugeeignet ist, vielen, bleibenden Werth hat.

Korrespondenz.

Stockholm im Februar 1799.

Der Abt Vogler hat für den Orgelbau ein Simplifikazionssistem erfunden, wodurch man vom gewöhnlichen Aufwande zwey Drittel spart, hingegen Wirkungen erzielt, die niemand von dem bis hieher unzähmbaren Instrumente erwartete.

Der Erfinder verwirft die Gesichtspfeifen *) und läfst einem Baumeister von Geschmack freye Hände, der Kirche eine erhabene Verzierung zu geben, die ein Ganzes vorstellt, die Orgel mit dem Altar, Predigtstuhl u. s. w. in Verbindung bringt, und den Pfeifen die nämliche Ordnung zuläfst, die die Tangenten auf der Klaviatur haben, statt, dafs jene vorher der Simmetrie nach gereihet, der Tonleiter zuwider verstreut da standen, und dem Auge zu gefallen hier Fis dort F brummte, an einer Ecke c an der andern cis polterte, wo das Ohr schwerlich eine Meynung zusammen fassen konnte.

Nebst der Deutlichkeit, die eine solche natürliche Pfeifenstellung gewährt, wird die Regierung (die allgemeine Mechanik) viel einfacher; der Wind weniger getheilt, gerader zugeführt; die Windlade näher angerückt, leichter gefüllt, der Pfeifenstock reichlicher versehen, der Anschlag für den Spieler gemächlicher, und mit Ausschliefsung von allem Klappern geläufiger; der klingende Körper, nämlich der Pfeifenchor in einem Schrank eingeschlossen, sein vereinter Laut in die Höhe geleitet, dadurch mehr Stärke **) erzwungen, und der Orgel das rauhe benommen, überhaupt aber das ganze Werk gegen Feuchtigkeit und Staub verwahrt; so dafs diese Einrichtung der Orgel eine weit längere Dauer zusichert, als bey der gewöhnlichen Anlage je möglich war.

Um mit dieser einleuchtenden Simplicität die gröfste Mannigfaltigkeit zu verpaaren, richtet man sich in der Wahl der Stimmen, ihrer Gröfse und ihrer Wohlklänge 1) nach der Qualität des Ranges z. B. Prinzipal-Flöte-Gamba oder Trompetenregister, 2) nach der Quantität des Tones z. B. 16 Fufs, 8 Fufs etc. und 3) nach der Relazion der harmonischen Beytöne, nämlich Quinten- und Terzenregister; man sucht die ausgezeichnetsten Stimmen auf, setzt aber nie zwey von der nämlichen Qualität und Quantität, d. i. von gleichen Klang und gleichem Fufsmaas, vielweniger dieselbige Quint oder Terz, die zur Ausfüllung dient, zweymal; dann hört das Schwirren der unnöthigen Einklänge, der unbedeutenden Mixturen auf, der Klingklang der Zimbeln, das Zwitschern der winzigen Pfeifchen z. B. $\frac{3}{8}$ Fufs fällt weg; denn kleiner als $\frac{1}{2}$ Fufs wird keine Pfeife zugelassen, hierdurch aber die reine Stimmung erleichtert, eine Temperatur eingeführt, die mit der Charakteristik der Töne übereinstimmt, eine Deklinazionslinie in die Höhe gezogen, nach welcher die Ausfüllungsstimmen, nämlich Quint- und Terzregister, und Superoctav 2 Fufs, in demselbigen Verhältnifs, als die 8 und 4 füfsigen Stimmen allmählig schneidender werden, auf verschiedenen Tasten aber immer mit $\frac{1}{2}$ aufhören.

*) Gleicht nicht eine solche zinnerne Façade einer Küche, wo viele sauber geriebene Teller paradiren?

**) Nach dem lateinischen Sprichwort: Vis unita fortior.

Wenn man zu dieser Einschränkung von Registern und Pfeifen, die Ersparung der kostbaren Gesichtspfeifen rechnet, und die Erfindung vom dritten Klang, den die Natur beyfügt, in Anschlag bringt, nämlich, dafs die nach der Vorschrift des Abts eingerichtete *Trias harmonica*, da wo nur 8 füfsige Register sind, 16 Fufs Ton; wo 16 füfsige Register sind, 32 Fufs Ton hören lasse: so ergiebt sich, dafs 1200 gewählte mittelmäfsig grofse Pfeifen mehr Stärke und Mannigfaltigkeit gewähren können, als sonst 3000 und mehrere, und kaum ein Drittel vom gewöhnlichen Aufwande erfordert wird.
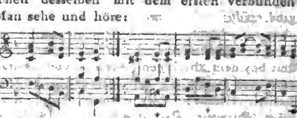
Diese edle Einfalt in der Anlage begünstigt auch noch folgende drey Feinheiten und Modifikazionen, die man nach dem englischen im Orgelbau schon angenommenen Kunstworte, *Svel* (vom Aufschwellen des Tones) Schweller nennt: 1) Thüren- oder Dachschweller, der das Dach öffnet und schliefst, hierdurch dem ganzen sonst so unbiegsamen Werke ein *piano*, *crescendo forte* und *diminuendo* verschafft, und wenn er nach der neuen Art bekleidet wird, den Ton gleichsam verdunkeln und wieder aufhellen kann. 2) Windschweller, der den Orgelspieler im Stand setzt, seinen Pfeifen den Wind willkührlich vorzumessen. 3) Progressionsschweller, der in seiner mathematischen Folge harmonischer Antheile bald Register zusetzt, bald wegnimmt, und ein niegekanntes *crescendo* und *diminuendo* hervorbringt.

Da das Simplificazionssistem durch kleine Mechaniken und Pfeifenversetzung auch alten Orgeln aufhelfen kann: so verbesserte der Abt Vogler zwey Orgeln in Kopenhagen in 18 Tagen, und schuf in drey Stunden die Orgel Sr. Majestät ganz um.

Kurze Anzeige.

XII Variations p. le Pianoforte, comp. p. J. M. Jegg. Augsb. chez Gombart et Comp. (1 Fl. 12 Xr.)

Schon das Thema ist trocken und undankbar und da es selbst gewählt ist, desto tadelnswerther. Wie steif und unnatürlich ist der zweyte Theil desselben mit dem ersten verbunden! Man sehe und höre:



Dies zwölfmal, zumal auf so ganz gewöhnliche Art, durchvariirt, ist etwas sehr Unangenehmes. Unterdefs können Klavierschüler einige Fingerübung daran finden. Papier und Stich sind schön.

An *Ioseph Haydn* von Gabriela von Baumberg

als die Schöpfung *im k. k. Nationaltheater aufgeführt wurde.*

Am 19. März 1799.

Erquikkend, sanft — wie alles Schöne,
Und feurig — wie ein ächter Wein,
Strömt oft der Zauber Deiner Töne
Durch's Ohr in unsre Herzen ein.

Jüngst schuf Dein schöpferisches Werde!
Den Donner durch den Paukenschall,
Und Himmel, Sonne, Mond und Erde,
Die Schöpfung ganz — zum zweytenmal.

Gefühlvoll — staunend — wonnetrunken —
Wie Adam einst im Paradies,
Am Arm der Eva hingesunken,
Zwar sprachlos den Erschaffer pries:

So hören wir entzückt die Töne
Des Kunstwerks Deiner Phantasie —
Und huldigen, im Aug' die Thräne,
Dir, Schöpfer hoher Harmonie!

(Hierbey die Beylage No. XI. und das Intelligenz-Blatt No. X.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. № X. 1799.

Nachricht.

Den Besitzern des **Lexikons der Tonkünstler** mache ich hiermit bekannt, dass ich schon seit geraumer Zeit wieder an den zu diesem Werke versprochenen **Nachträgen und Supplementen** arbeite, welche diesmal nicht nur dasjenige enthalten werden, was ich seitdem aus neuern in- und ausländischen Werken geschöpft und an **eigenhändigen** Nachrichten von **unsern grössten und achtungswürdigsten Meistern** gesammelt habe, sondern auch noch alle übrigen interessanten Artikel der Vorzeit aus dem **Walther** und diese, wo nicht alle vermehrt, doch durchaus umgearbeitet.

Um nun an meiner Seite nichts zu unterlassen, was die Vollständigkeit des Werks, zum Besten der Leser befördern könnte, ergehet meine angelegentlichste Bitte an alle diejenigen, welche die musikalische Literatur- und Künstlergeschichte interessirt, besonders aber an diejenigen Hrn. Komponisten, deren Artikel im Lexikon, wegen Mangel an bestimmten Nachrichten entweder gänzlich fehlen, oder doch unvollständig ausgefallen sind, dass sie ihre Biographieen, so weit sie nemlich die Kunst angehen, oder was sie sonst zur Berichtigung und Ergänzung der übrigen Artikel angemerkt haben, besonders Sterbefälle sowohl der im **Lexikon** als der schon im **Walther** vorkommenden Künstler, als gemeinnützige Notizen für die Künstler-Welt, entweder an die Herren Herausgeber der **musikalischen Zeitung** zum Einrücken, oder an mich gütigst einzuschicken. Ich werde dankbarlich den besten Gebrauch davon zu machen suchen.

Sondershausen.

Ernst Ludwig Gerber,
Hof-Sekretär.

Neue Musikalien, welche bey Günther und Böhme in Hamburg bey der Börse zu bekommen sind.

Mozart 4 Sinfonies p. l'Orchestre op. 64. No. 1.2.3. 4. à 3 Mark. Haydn 5 Quintetti arr. des gr. Sinfonies à une Flûte, 2 Violons, Alto et Violoncelle avec acc. de Pianoforte ad lib. 7 M. 8 Schill. Möller, A. E., Journal p. la Flûte contenant plusieurs Pièces d'une diff. progress. Cah. 2. 2 M. Irmisch 12 neue Tänze, bestehend in 6 Walzern, 4 Anglaisen, 2 Quadrillen, mit vollst. Musik und Touren. 3 M. Trille la Barre Nouvelle Méthode pour la Guitarre à l'usage de Personnes qui veulent apprendre sans maitre op. 7. 7 M. 8 S. Bocherini 6 Quintetti p. Flûte, 2 Violons, Alto et Violoncelle, op. 21 et 25. à 7 M. 8 S. Fiorillo 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Basse op. 16. 4 M. 12 S. Micheli et Vogel 6 Duos conc. pour 2 Clarin. op. 20. 4 M. 12 S. Fuchs 6 Duos p. 2 Clarinettes op. 22. 4 M. 8 S. Fuchs 12 Duos p. 2 Clarinettes op. 28. 2 M. 12 S. Blasius 6 Duos très-faciles p. 2 Clarinettes op. 39. 4 M. 12 S. Pleyel Concerto p. Flûte op. 1. 3 M. 12 S. Boccherini 2 Sextuors p. Violon, Alto, Fagotti, Oboe ou Flûte, Basse et Cor, op. 42. 3 M. 12 S. Boccherini 6 Trios p. 2 Violons et Violoncelle op. 44. Liv. 1 et 2. à 3 M. 12 S. Reicha quatuor p. 4 Flûtes op. 12. 2 M. 12 S. Pleyel 6 Duos p. 2 Violons op. 6. Liv. 1. 2. à 3 M. 2 S. Salingre gr. Trio p. Flûte, Violon, Velle obl. op. 3. 5 M. 2 S. Boccherini 6 Duos p. 2 Violons op. 46. Liv. 1. 2. à 5 M. 12 S. Haydn 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Basse op. 90. 5 M. 10 S. Pleyel Concerto p. Clarinette op. 1. 3 M. 12 S. Clementi 6 nouvelles Sonatines p. Pianoforte op. 39. 4 M. 12 S. Hennig 3 Duos p. 2 Flûtes op. 6. 3 M. 12 S. Beethoven 3 Trios p. Violon, Alto et Violoncelle op. 4. 4 M. 12 S. Ferrari 12 Nouvelles Romances p. le Fortepiano Liv. 1. 2. à 2 M. 12 S. Trial 3 Romances avec acc. de Harpe ou Pianof. op. 1. 2 M. 8 S. Boccherini 3 Quatuors p. Flûte, Violon, Viole et Vlle, op. 5. 4 M. 12 S. Boccherini 12 nouveaux Quintetti p. 2 Violons. Alto et 2 Violoncelles op. 37. Liv. 3 et 4. à 5 M. 10 S. Weiskopf 1r potpourri ou Caprice p. le Fortepiano op. 3. 3 M. 2 S. Rogers 20 Divertissements en Harmonie p. 2 Clarinettes, 2 Cors et Basson. 4 M. 12 S. Ferrari le Départ, gr. Scene av. acc. de Pianof. ou Harpe 1 M. 8 S. Pleyel 3 Duos p. 2 Violoncelles op. 5. 3 M. 12 S. Pleyel Concerto pour le Violonc. op. 4. 3 M. 12 S. Kraus Quintetti p. Flûte, 2 Violons, Alto et Basse op. 7. 2 M. 12 S. Boccherini 12 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violoncelle op. 39. Liv. 3 et 4. à 4 M. 8 S. Haydn 3 Quatuors p. Flûto, Violon, Viola et Basse. op. 4. L 1 et 2. à 5 M. 10 S. Hoffmeister 3 gr. Duos p. 2 Flûtes. op. 50 4 M. 8 S. Boccherini Sinfonie périodique p. 2 Violons, Alto et Basse, 2 Obois, 2 Bassons, 2 Cors No. 2. a. à 3 M. 12 S. C. Schall 5 Concerto p. Violon à gr. Orchestre 4 M. 8 S. Viotti 20 Concerto p. Violon. 4 M. 12 F. Pleyel Sinfonie périodique p. 2 Violons, Alto, Vlle, Basse, Flûte, 2 Hautbois, 2 Bassons et 2 Cors. No. 26. 2 M. 12 S. A. Eberl

5 Trios p. la Fortepiano, Violon et Violoncelle obl. op. 8. 10 M. Eberl 2 Sonates à 4 mains p. le Fortepiano op. 7. 5 M. 8. S. Mozart Don Juan en Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Liv. 1. 2. à 6 M.

Von der in Hamburg mit Beyfall gegebenen Operette:

L'Opéra comique, par J. Segur le jeune et Em. Dupaty. Musique de Domenico della Maria.

erscheint in kurzer Zeit eine Bearbeitung für die deutsche Bühne.

Leipzig, d. 18. März 1799.

S.

Ankündigung neuer Musikalien für das Klavier oder Pianoforte.

Unter der grossen Anzahl von Musikstücken, welche von Zeit zu Zeit erscheinen, giebt es immer nur äusserst wenige, die für Anfänger zweckmässig und brauchbar sind. Die meisten sind entweder zu schwer oder in anderer Hinsicht nicht zu empfehlen. Wir glauben daher Lehrern und angehenden Klavierspielern einen angenehmen Dienst zu erweisen, wenn wir hiermit folgendes Werkchen ankündigen:

Sechs leichte Sonaten für das Klavier oder Pianoforte mit Begleitung einer Violine.

Der Verfasser, ein geübter Tonkünstler, hat sich bey der Bearbeitung derselben solche Klavierspieler vorgestellt, welche die ersten Anfangsgründe erlernt und im Stande sind, kleinere leichte Stücke z. B. eine Menuet, Anglaise, Andante oder auch Türks sechzig Handstücke zu spielen. Er hat sich bemüht vom Leichteren zum Schwerern überzugehen und in dem Ganzen herrscht nicht nur eine reine Harmonie, sondern auch eine gefällige Melodie. Mehreres zur Empfehlung dieser Sonaten zu sagen, ziemt uns nicht, da sie sich lediglich durch ihren innern Gehalt empfehlen müssen. Wer längstens bis Johannis dieses Jahres zwölf Groschen Sächs. vorausbezahlt, bekömmt ein Exemplar auf gutes Papier sauber und korrekt gedruckt. Auf zehen Exemplare erhält man Eins umsonst. Der nachherige Ladenpreis wird wenigstens um das Drittel erhöht. Nicht nur in jeder Buch- und Musikhandlung, sondern auch bey denjenigen, welche die Güte haben, diese Ankündigung zu verbreiten, wird Pränumeration angenommen. Da die Namen der Pränumeranten dem Werke vorgedruckt werden sollen, so bittet man um baldige Einsendung derselben, wie auch um bestimmte Angabe des Weges, auf welchem die Exemplare, deren Ablieferung zur Leipziger Michaelismesse geschiehet, übersendet werden sollen. Briefe und Gelder erbittet man sich postfrey.

Camburg an der Saale, im März 1799.

Hofmann und Compagnie.

Allen Musikfreunden mache ich hierdurch bekannt, dass die beliebte Romanze aus der Oper, Theatralische Abentheuer: An dem schönsten Frühlingsmorgen etc. von Hrn. Geheimdenrath von Göthe, Musik von Hrn. Konzertmeister Krantz, gestochen und auf Pränumeration erscheinen wird.

Der ungetheilte Beyfall, womit diese Romanze aufgenommen wurde, lässt mich hoffen, dass deren Herausgabe dem musikalischen Publikum nicht unwillkommen seyn werde.

Der Prnnumerationspreis ist 16 Gr. Dafür erhält man alle Stimmen für das volle Orchester nebst dem Klavierauszuge, der zugleich als Singstimme gebraucht werden kann. Uebrigens kann diese Romanze auch recht gut in Konzert- und Kammermusik gebraucht werden.

Für saubern korrekten Stich werde ich mich bemühen zu sorgen.

Die Pränumerationszeit ist von jezt bis Pfingsten festgesezt, nachher wird der Preis um ein beträchtliches erhöhet werden.

Wer auf 6 Exempl. pränumerirt, erhält 1 frey.

Man wendet sich an alle Buch- und Musikhandlungen und besonders in postfreyen Briefen an die Hoffmannische Buchhandlung oder an mich in Weimar.

Weimar den 1. März.

Ferdinand Constantin Werner.
Hof-Musikus.

Berichtigung einer Stelle im 13. Stücke dieser Zeitung S. 195.

Hier wird in der Anmerkung gesagt, dass Hr. Saust aus Dessau ein Schüler des Herrn Prinz in Dresden sey, dies ist falsch. Er ist ein Schüler des Hrn. Taubert in Ballenstädt, welcher ihn sieben Jahre lang unterrichtete, und nur zu oft ihn auf den Fehler, der dort gerügt wird, aber stets ohne Erfolg, aufmerksam machte. Bey Hrn. Prinz hat Hr. Saust nie gelernt, sondern nur während seines vierwöchentlichen Aufenthalts in Dresden mit ihm genauen Umgang gehabt.

Ballenstädt.

Fr. Gottschalk.

Anti - Kritik.

Antworten auf die bescheidenen Anfragen an die modernsten Komponisten und Virtuosen No. 9. p. 141. und Fortsetzung No. 10. p. 152.)*

Ohne dass ich mich gerade für einen modernen Komponisten vielweniger Virtuosen halte, muss ich doch auf die obenerwähnten Anfragen antworten, weil meiner in der dritten persönlich gedacht wird. Zu Hrn. Müllers Beantwortung der ersten Frage (No. 13. S. 193.) finde ich noch die Bemerkung beyzufügen, dass zwar die Flöte durch die 3 neu hinzugefügten Klappen allerdings gewonnen hat, diese Klappen aber selten in Passagen gebraucht werden können, wo freilich auch das Ohr die Reinheit eines Tons nicht so genau bemerken kann. Uebrigens hat man durch diese Klappen noch nicht gewonnen dass man für jeden Ton eine besondere Fingersetzung erhielte und keinen höhern Ton wie z. B. $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$, ohne Windverstärkung blasen könnte, dass aber diess die einzige Ursache der genannten höhern Töne ist, kann sich jeder überzeugen der sogar das $\bar{d}$ mit aller nur möglichen Stärke bläst wobei er deutlich das Ueberschlagen in der Octave hören wird. Könnte man noch mehrere Klappen bei der Flöte anbringen welche aber, wohlgemarkt, auch in Passagen zu brauchen wären, so könnte man endlich auch alle Töne dieses Instruments von $\bar{d}$ bis $\bar{\bar{a}}$ ganz rein angeben, wozu man jetzt das Hin- und Herschieben des Kopfstücks und dergleichen Hülfsmittel brauchen muss. Wenn Quanz nur bis $\bar{\bar{\bar{d}}}$ geblasen haben wollte, hatte er in soweit recht, dass man bei wenigern Tönen eher eine grössere Reinheit als bei mehreren erhalten kann, ein Flötenmonochord (wenn ich mich so ausdrükken will) wäre daher das reinste Instrument dieser Art, wobei aber Setzer, Spieler und Zuhörer offenbahr verlören, wenn gleich die beyden ersteren die Flöte nicht pfeifend in der Höhe gebrauchen, da zwischen einem pfeifenden und hellklingenden Ton ein beträchtlicher Unterschied ist und gewiss jeder lieber einen etwas scharfen, dabei aber bestimmten, als einen sogenannt douce klingenden und schwebenden Ton hören will.

Was die zweyte Frage betrifft, so bin ich zwar auch der Meinung dass Horn und Trompete öftere falsch benuzt werden, allein dadurch ist noch nicht gesagt dass das Horn blos sanft und die Trompete schmetternd klingen soll, 1) beide können und müssen beides je nachdem es der Effekt erfordert; dass aber die neuern Komponisten Haydn und Mozart nur nachahmen und diese beiden allein die Trompete und das Horn richtig brauchen 2), ist, mit Erlaubniss, nicht wahr. Beide Männer kümmerten sich oft so wenig um den Effekt der Blasinstrumente überhaupt und was diese vermöge Ihres Baues leisten können, dass ich's keinem neuern Komponisten rathen wollte ihnen immer, vielweniger blind nach-

*) Hr. André der jüngere in Offenbach, der aber, wie die Folge lehren wird, durchaus nicht der jüngere heissen will — hat sich beykommen lassen, vorstehenden Aufsatz einzusenden, welcher von einer Unverschämtheit des Verfassers zeuget, der nur der Dünkel und die Unwissenheit desselben gleichet. Alle Belege zu diesem Urtheil, welche uns der Aufsatz darbietet, ausführlich zu behandeln und für Jedermann deutlich zu machen, würde ein Buch veranlassen, und wer würde ein Buch über Hrn. A. und seine Irrthümer lesen wollen? Es sey also genug quantum satis in Noten beyzubringen. Was ich über Hrn. A-'s von der grössten Unwissenheit zeugende Bemerkungen, die Flöte betreffend, geschrieben hatte, streiche ich aus, weil man mir so eben zu wissen thut, dass Herr Organist Müller, an welchen Herr A. sich gern hängen möchte, ohne nur zu verstehen, was Herr M. geschrieben hat, und ohne seine Figur von Präpotenz abzulegen — die Mühe seiner Zurechtweisung übernommen habe. Von den vielen Schnitzern Herrn A-'s gegen Interpunktion, Konstruktion und Orthographie will ich die ersten fast ganz übergehen, auf die zweyten nur hinweisen, die dritten verbessern, und ich erwarte von Herrn A. Dank dafür.

Z. . .

1) Wer hat denn das „blos" u. s. w. gesagt? Man sehe meinen Aufsaz selbst; ich will, den Raum zu schonen, mich nicht selbst abschreiben.

2) Hr. A. bedenken sie doch — wer hat denn des wieder gesagt? Haydn und Mozart, sag' ich deutlich für Jedermann, nur wie ich sehe, für Sie nicht — haben zuerst den Trompeten z. B. piano fortgehaltene, dem Horn schmetternde Töne zuweilen, zur Erreichung besonderer Zwecke, vorgeschrieben. Hier und da ist der Gebrauch dieser Instrumente recht gut und thut wirklich jenen Effekt. Dass aber manche neueste Komponisten jenen besondern Gebrauch der Trompeten und Hörner zum gewöhnlichen machen, scheint mir unrecht. Das hab' ich gesagt; nun, was wollen Sie denn also? Sie rathen, jene Meister hier nicht immer, vielweniger blind nachzuahmen. — Ja doch! ja; Sie haben recht: das stehet eben in meinem Aufsatze. Uebrigens verstehen Sie, was blind nachahmen heisst — ach ja, Sie verstehen das recht gut —: aber nicht, was plump nachahmen sagen wolle. Ausschreiben meyne ich damit — das werden Sie doch wohl verstehen!

ahmen; (P l u m p nachahmen kann nur Hr. Z.... worinn mir jeder beistimmen wird der den Ton älterer Recension 3) kennt) allein Hr. Z.... will nun einmal, wie alle ähnliche Kritiker, die Sünden a l t e r Komponisten den j ü n g e r n aufladen und wo diese einen v o r g e b l i c h groben Fehler machen, jenen eine Ausnahme der Regel statuiren 4). Mir nicht so! — Schönheit bleibt schön und Kompositionsschnitzer, von alten oder jungen gleichviel, immer S c h n i t z e r, ich wollte Hr. Z.... eine Menge der leztern in den Werken unsrer ersten Meister zeigen, obschon i c h noch n i e über den Werth oder Unwerth eines derselben geurtheilt und mich blos an das bessere ihrer Werke gehalten habe.

Bei der dritten Frage welche mehr B i t t e als Frage seyn soll, mag Hr. Z.... wohl, mit Versetzung der zweiten Person zur ersten, an die dritte Bitte im V. U. gedacht haben, so decidirend und anmassend ist sein Ton 5): (wie ihm denn auch, als einem guten Recensenten, die vierte Bitte zur andern Natur geworden seyn, mit mir aber jeder, über seine möglich fernere b e s c h e i d e n e Anfragen, in Ausrufung des Schlusses der sechsten einstimmen wird). Ich könnte auch ein Motto anführen und zwar aus Salomons Sprüchwörtern, denn H a y d n so wenig wie M o z a r t sind in manchem was wir bei ihnen original nennen die e r s t e n gewesen; wer sich mit dem Studium älterer Komponisten beschäftigen will, kann sich leicht davon überzeugen; dass sie aber und zwar mit glücklichem Erfolg, manches des schon längst gesagten auf die neuere Kompositionsart anwendeten, ist wahr! Warum aber sollen nun neuere Komponisten mit jenen nicht einerlei Recht haben? — und was kann mancher spekulative Kopf dazu dass er j e t z t e r s t wirken kann und gewiss vor hundert Jahren manches e r f u n d e n hätte, was er jetzt als s c h o n e r f u n d e n annehmen muss? 6) - Man erlaube mir zu diesem Seitensprung noch einen und dann fortzufahren: Mann 7) giebt sich gewöhnlich bei Beurtheilung der Werke neuerer Authoren 8) nur oberflächlich damit ab und denkt dass der Verfasser so wenig wie der B e u r t h e i l e r dabei gedacht habe, hingegen legt man in die Werke durch ihr A l t e r angesehener Schriftsteller manches was sie sich selbst nicht dabei dachten. So auch in der Tonkunst! —

Die erwähnte Haydnsche Sinfonie ist op. 70. Liv. 1. in meines Vaters Verlag und so sehr sie mir auch im Ganzen gefällt, kann ich doch unmöglich 9) Hr. Z.... was er in Ansehung des lezten Allegros sagt beistimmen, ganz anders verhält sich's hier mit der angeführten Mozartschen Sinfonie op. 38. wo das lezte Allegro eine förmliche Sinfoniefuge ist und aus deren Analyse Hr. Z.... sich hätte belehren sollen, was man Fuge nennen d a r f

---

3) Lies: Recensionen. Die in (—) eingeschaltenen Worte verdienen übrigens keine Anmerkung.

4) Ist das teutsch? Und welche Interpunktion der folgenden Worte! —

5) Darüber beklagt sich Hr. A., der, daherfahrend in seiner Kraft, seinen Worten die Würde des kategorischen Imperativs geben möchte? Und dann nochmals — Herr A., ist denn das teutsch? Sie wissen für mich ein Motto aus Salomon's Sprüchwörtern. Gut! Aber ich will freygebig seyn und Ihnen, für Ein versprochenes, zweye wirklich geben. Das eine stehet Kap. XVIII. V. 13., und heisst: Wer antwortet, ehe er höret, dem ist's Narrheit und Schande. Und das zweyte, ebendaselbst V. 20 heisst: Einem Mann wird vergolten, darnach sein Mund geredet hat, und wird gesättigt von der Frucht s e i n e r Lippen.

6) Das ist eine merkwürdige Stelle. Je je, Hr. A., wir verstehen wohl wohinaus Sie wollen mit dem „spekulativen Kopf, der j e z t e r s t würken kann und gewiss vor hundert Jahren manches e r f u n d e n hätte" — Wir nehmen die bescheidene Insinuation an. Aber Sie wollen doch mit Ihrem „spekulativen Kopf" das bezeichnen, was andere Leute G e n i e nennen —? Sonst gehörte ja die ganze Sache gar nicht hierher. Nun aber ist unglücklicher weise für Ihr Raisonnement, gerade das Eigenthümliche, das Charakteristische des Genie's, dass es a u a l l e n Z e i t e n erfindet! Lassen Sie sich das einmal von einem andern verständigen Manne erklären; mir fehlt es dazu an Raum.

7) Lies: Man.

8) Lies: Autoren — so wie auch in der Folge, so oft dieses Wort vorkommt.

9) Lies: unmöglich dem, was Hr. Z... in Augsburg u. s. w. Die folgende wahrhaftig nicht kurze musikalische Abzählung, welche gelehrt seyn soll und in des Verfassers eigener Interpunktion so wunderlich daher stolpert, übrigens aber nichts weniger als gelehrt ist, satzweise zu widerlegen — dazu müssten beyde Sätze quaestionis in Partitur abgedruckt, als Beylage gegeben, und so ausführlich durchgegangen werden; das heisst, es müsste ein Werkchen von wenigstens einem halben Alphabet Noten und sechs bis acht Bogen Text geschrieben, abgedruckt und verschenkt werden — denn wer würde so Etwas bezahlen wollen! Dass das von mir ein wenig allzuviel verlangt wäre, begreift Jedermann. Ich muss es also dahingestellt seyn lassen, ob die Leser mir zutrauen, dass ich weiss, was eine Fuge ist, oder nicht; ob im

und nicht. Doch wieder zum angeführten Haydn'schen Allegro zu kommen. H. nimmt, nachdem er ein gefälliges Thema hat hören lassen, die beiden ersten Takte desselben in der zweiten Violin, lässt sie zweimal immer eine Terz tiefer wiederhohlen und nach einer willkührlichen Einleitung auf der Terz der Tonica schliessen, die erste Violine beantwortet nun diesen Satz in der Oberterz und nach ihr tritt der Bass ebenfalls in der Untersexte ein und führt den Satz bis zum fünften Takte durch, welches alles gegen die bekannten Regeln der Quintenfuge ist; die folgenden 29 Takte sind ohne allen Bezug aufs Thema, welches erst nachher in der zweiten Violine in der Tonart der Dominante, mit Begleitung der Bratsche in der Unterterz wieder eintritt, die erste Violine contrapunktirt dagegen, so wie auch nach der Einleitung auf die Tonica sie damit fortfährt, wo die zweite Violine abermals das Thema nur variirt, behält und der Bass die vorher dagewesene Bratschenbegleitung in der Unterterz, also aus der prime der Tonica, übernimmt; der folgende Satz ist nun wieder ohne alle Beziehung (versteht sich hier wie vorhin auf's Fugenthema) woraus das erste Thema, und nur ohne Wiederholung, eintritt und bei dessen Schlusstakt, auf der Terz der Tonica, die erste Violine das Fugenthema variirt, mit der schon mehrmals erwähnten Bassbegleitung in der Unterterz, und ohne alle weitere Durchführung übernimmt, so wie denn auch der folgende Satz nicht dazu gehört. Man sieht aus allem diesem dass H. gar keine Fuge hat machen wollen und freilich ganz besondre Schalllöcher dazu erfordert werden um hier eine Fuge zu hören; ferner sieht man dass ein hoher Grad von Unbescheidenheit erfordert wird, um wie Hr. Z.... in so etwas das Publikum anführen zu wollen und bloss auf seine einstimmige Wortauthorität zu verlangen ihm hier blinden Glauben zu geben. Ehe sich daher Hr. Z... wieder einfallen lässt, auch nur das Wort Fuge zu erwähnen, lese er erst was Bach, Bononcini, Matheson, Werkmeister, Prinz, Fux, Fpies, Marpurg, Kirnberger, Albrechtsberger 10) und mehrere über die Lehre von der Fuge gesagt und zum Theil auch praktisch geliefert haben und wenn er sich denn auch nach den genannten Authoren zum Compilator gebildet hat,

---

Einzelnen jener Haydnsche Satz eine Fuge, und dieser André'sche eine gute, und eine Fuge ist, die mit seinem Rondo Ein Ganzes ausmacht, u. s. w. Die Leser mögen beyde Sätze hören und dann über mich richten. Dass aber Hr. A. ganz gewiss nichts von der Sache wisse, wovon hier die Rede ist, zeigt er schon dadurch, dass er Haydns Satz darum als Fuge verwirft, weil er gegen die Regeln der Quinten-Fuge ist. Also: was nicht nach den Regeln der Quinten-Fuge ist, ist keine Fuge! — Was nicht unter die Kiesel gehört, ist kein Mineral! Hat denn der Mann, welcher in der Folge so viele Werke über den Fugensatz citirt, wohl eins von allen den angeführten mit ruhiger Ueberlegung gelesen? — Doch wer kann ohne Ekel einen so arrogant entscheidenden Mann in so ganz gemeinen Dingen unterweisen! Wie schon gesagt — das Publikum sey hier Richter zwischen uns. Wer übrigens auf die Wendungen Acht hat, mit welchen Hr. A. in seinem ganzen Aufsatze von dem grossen Haydn und dagegen von seinem kleinen, aber unaussprechlich lieben Ich redet, dem ist wohl nicht nöthig ein Wort weiter hierüber zu sagen. Ja angenommen, doch schlechterdings nicht zugestanden — dass Hrn. A. sein musikalisches Rechenexempel recht gut gelungen wäre: was hätte er denn am Ende herausgezählt? Dass seine Fuge — eine Fuge sey; dass sie aber — sie, die tobende, wütende — eine schöne, ja auch nur eine gute Fuge, dass sie in jener Symphonie, in jenem Rondo, zweckmässig sey: das hat er nicht herausgerechnet, und kann und wird es nicht. Der Geist ist der da lebendig machet, das Fleisch ist kein nütze: je, wenn die todte Masse nun so daliegt, so faulet sie und — riecht übel. Um Hrn. A. diesen Geist nun bemerklich zu machen, mussten wir ihn gleichfalls berechnen oder abbilden: aber unglücklicher Weise ist es eben im Wesen des Geistes, dieses nicht zuzulassen. Ja, wenn es auch in Jemends Kräften stünde dies möglich zu machen: so dürfte es ihm doch schwerlich gelingen, einem Mann, der einmal von dem Werthe seiner Werke so hohe Begriffe und so einen für das Tobende entschiedenen Geschmack hat — zu bekehren. Wie entscheidend dieser Geschmack in Hrn. A. — ist, beweiset auch eine seiner neuesten Symphonieen, zu welcher er — mit Erlaubnis — wie Mozart zur Overtura der Zauberflöte, Posaunen gesezt — aber in solchem Maasse gesezt hat, als wäre es Zweck der Werke schöner Kunst — Kopfschmerzen zu erregen. Auch eine sogenannte Piccolflöte treibt ihr Unwesen darin! Und von dem ins Unendliche gedehnten, unbeschreiblich heulenden Andante wollen wir gar nicht sprechen. Hr. A. hat irgendwo in seinem Aufsatze von den Bitten des V. U. gesprochen. Wir wiederholen hier die siebende: Erlöse uns von dem Uebel — solcher entsetzlichen Kompositionen nemlich. Wie geschicht das? Wenn Hr. A. nichts mehr oder besser schreibt! — Jezt aber, nach dieser Erklärung, nur noch hier und da ein Wort: aber auch nur Eins, über eigentliche Ungezogenheiten, die hin und wieder im Folgenden vorkommen.

10) Siehe Sulzers Theorie der schön. Künste u. Wissens. Th. 2. Art. Fuge, und des Hrn. von Blankenburg Zusätze dazu.

spreche er erst wieder über diesen Gegenstand 11). Das aber weder einer der verlebten und noch lebenden Tonkünstler je so unbescheiden gewesen und noch seyn sollte sich die Kenntniss der ganzen, grossen und schwierigen Summe der Lehren der Harmonie, zuzuschreiben, kann ich mir, bei dem bisherigen Dunkel welches noch über so manche Gegenstände unsrer lieben Tonkunst schwebt, auch weder vom alten Bach, noch von dessen einzig lebenden Schüler Kittel, der gewiss einer unsrer ersten Harmoniker und Contrapunktisten ist, denken. Doch weiter zur Sache. Die von Hrn. Z.... erwähnte Sinfonie ist mein 4tes Werk und das Corpus delict, das lezte Allegro darinn. Hier findet Hr. Z.... dass nach einem sehr gemeinen Rondothema eine gewisse Art Fugensatz angefangen wird, der mit dem Rondosatze in keiner Verbindung als der Zeit- und Aufeinanderfolge nach stehe, mit diesem Satze wird denn einige Minuten ziemlich tumultuarisch verfahren, das Rondothema denn wiederholt, jetzt 12) jener Satz wieder hervorgelangt u. s. w. Lasst sehn ob dem so ist! — Nach einer halben Cadenz auf die Oberdominante tritt in der ersten Violine ein Fugensatz ein, der nach den Regeln der Quintenfuge in jeder der folgenden Stimmen und zwar canonisch beantwortet wird, der Bass hat nur den Anfang dieses Themas und behält in ähnlicher metrischer Bewegung den einen Satz noch einige Takte durch; im 5ten Takt des zweiten Theils wird das Hauptthema in der Bratsche und ersten Violine gegen die zweite nachgeahmt und nach einer kurzen Wiederholung eines schon gehörten Zwischensatzes, tritt die erste Violine mit dem Fugenthema in der Tonart der Untermediante ein, worauf nicht allein dieses Thema, sondern auch noch ein neuer Gegensatz und ein kurz abgerissener Satz aus dem Verfolg des Fugenthemas in verschiedenen Nachahmungen durchgeführt, und worauf schon angefangen wird dass 13) Fugenthema mit dem Rondothema zu verbinden, indem das erstere in der ersten Violine und der Anfang des zweiten im Basse liegt und wo dieser in den zwei folgenden Takten statt den $\frac{c}{a}$ scr. vorzubereiten, den Verfolg des Themas beibehalten könnte, die erste Violine hat hierbei das Rondothema auf den nämlichen Tonstufen wie Anfangs um die Verbindung besser zu bewirken, in den folgenden Takten tritt dieses Theme ganz in der Tonart der Tonica ein, wogegen der Bass den Anfang des Fugenthemas hat und vom Fagott verstärkt wird: da nun im Verfolg beider Themata ein Mittelsatz ist, so wird dieser hier durch die Flöte noch besonders mit angezeigt; weiter hinaus auf einem Orgelpunkt der Dominante ist eine Engführung des Anfangs vom Hauptthema und des erwünschten 14) Mittelsatzes von beyden, worauf nach vollendetem Orgelpunkt das Haupt- oder Rondo- und Fugenthema zugleich, ersteres in der ersten Oboe und lezteres in der ersten Violine eintritt; hier ist das Fugenthema abgekürzt und wird unter immerwährender Nachahmung des erstern Themas, zugleich wie Anfangs canonisch in vier Stimmen beantwortet, worauf wie im ersten Theil in der Tonart der Dominante, hier in der Tonica, ein ähnlicher metrischer Satz im Bass einige Takte fortgesetzt wird und so zum vollkommenen Schluss übergeht. — Dass dies alles Hr. Z....s Ohren entgangen, ist meine Schuld nicht, er hätte aber, ehe er seinen Machtspruch gethan, die Sache besser untersuchen sollen; mir ist übrigens an seinem Beyfall und der Aufmunterung meines Talents, so wie an der mir angethanen besondern Ehre sich die Mühe genommen zu haben, mich hier anzuführen, nichts gelegen; doch nehme er den guten Rath 15), bei Beurtheilung von jeder Art Kunstwerke, nie auf die Jahre des Künstlers, sondern blos auf die Kunst zu sehen, denn Jemand der nur das Bischen behalten, was ihm in der Schule ist eingebläut worden und seine Kenntnisse nicht vermehrt hat, bleibt und würde er tausend Jahre alt, immer ein Schulknabe und so geht es manchen unserer heu-

11) Lies: „Gegenstand. Dass" — und streiche das „weder" aus. Was die Sache betrifft, so verstehet ja wohl jeder, der überhaupt Etwas verstehet, dass, wenn von der Kenntnis der Summe der Lehren irgend einer Wissenschaft, folglich auch der Harmonie, die Rede ist, man von den Lehren spricht, welche die Wissenschaft wirklich giebt und nach dem Grade ihrer jetzigen Ausbildung geben kann. Hr. A., wenn ich spreche: Es ist nöthig um wirklich ein grosser Theolog zu seyn, dass man Kenntnis von der ganzen etc. Summe der Lehren der Theologie habe — so meyne ich nicht damit: ein gelehrter Theolog muss das Geheimnis der Dreyeinigkeit erklären können. Oder wenn ich behaupte: dieser Mann besizt jene Kenntnis, so will ich damit nicht sagen, er könne dies Geheimnis erläutern.

12) Lies: jezt.

13) Lies: das.

14) Lies: erwähnten.

15) Dieser Rath ist wirklich gut: aber ich denke nie so tief zu sinken, dass ich mir ihn vom Hrn. A. müsste geben lassen. Er heisst in jenem Aufsatze der jüngere Herr A., nicht um kleinlicher Weise ein nachtheiliges Licht auf ihn oder seine Arbeit zu werfen: sondern um ihn von seinem Hrn. Vater zu unterscheiden — ein Unterschied, welcher um desto genauer zu bestimmen

tigen Recensenten. Schmeichelhaft wäre es allerdings für mich meine Sinfonie als ein offenbares Seitenstück zu der erwähnten haydnschen von Hr. Z... anerkannt zu sehn, wenn ich mir nur diese Ehre auch anmassen könnte, allein da meine Sinfonie schon im Sommer 1794 geschrieben war und mir die Haydnsche erst ein Jahr später bekannt wurde, so darf ich auch dieses nicht einmal wagen. Um schliesslich bey dem von Hr. Z.... gegebenen Gleichniss zu bleiben:

Der Löwe geht voran
Der Schweif kommt hintennach —

muss ich versichern dass so entfernt auch Hr. Z.... mit einem Löwen verglichen nicht die geringste Aehnlichkeit hat, dennoch ein langer Schwanz von Nachklefsern folgen möchte, und um diesen so wie ihrem Vorgänger bey Zeiten die Peitsche zu zeigen, ich diese Vertheidigung geschrieben habe.

Offenbach am M. im Monat Febr. Ant. André.

---

war, da Hr. A. der Vater, ein schätzbarer Komponist ist. Ja, es gäbe vielleicht doch einen Fall, wo man einen Autor an seine Jugend erinnern dürfte — wenn man nemlich einiges Talent bey ihm vermuthen zu dürfen sich einbildete, und der junge Autor äusserst aufgeblasen und eitel wäre; sich Kenntnisse und Geschicklichkeiten zutrauete, die er keineswegs besässe, Männer, von denen er lernen sollte, über die Achsel ansähe u.s.w. Doch ist, wie der Augenschein lehret, in jener Stelle davon gar nicht die Rede; denn es heisst dort nicht einmal der junge, sondern der jüngere A. Aber so gehet es, wenn man — sich fühlt! Was in der folgenden Stelle vom „Einbläsen in der Schule" gesagt wird, könnte ich gar leicht darniederschlagen, wenn ich mich nennete, und ich habe wirklich noch so viel gutes Zutrauen zu Hrn. A., dass er sich dann schämen würde: aber ich halte es für unwürdig, sich von einem Manne, der Himmel und Hölle in Bewegung setzen möchte, weil man einen seiner Sätze nicht gelobt hat — zu irgend Etwas nöthigen zu lassen, wozu man nicht schon vorher entschlossen war. Ueber die Ungezogenheit des Schlusses des Ganzen habe ich oben mein Wort gegeben und halte es — Hr. A. hat in „meinem Gleichnis bleiben" wollen, und hat es nicht einmal verstanden. Die Rede ist bey mir vom „Schweif des Löwen" und er spricht von Hunden! Pfuy! — Und nun schreibe Hr. A. was ihm beliebt. Ich werde mit nichts antworten, als mit einer für ihn noch aufgehobenen Stelle der von ihm selbst angeführten Sprüchwörter Salomo's.

Und nun verzeihe das Publikum, dass ich bey aller meiner Hochachtung gegen dasselbe, in diesem Tone gesprochen habe. Einmal mit einem solchen Herrn seine Sprache zu reden, so weit sie nur nicht geradezu pöbelhaft ist — hielt ich für wohlgethan. Wer von Hunden und Peitschen spricht, muss die Ruthe kriegen; und alle vernünftige Erzieher rathen, wenn man einmal die Ruthe brauchen muss, so komme man hübsch derb. Oefter soll man aber, so viel an mir liegt, nicht an Fehden dieser Art Ekel holen, obschon ich — das verspreche ich, und drohe es allen Stümpern — wie bisher, der Wahrheit, so weit sie mir einleuchtet, nichts — durchaus nichts vergeben werde.

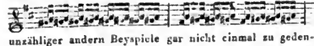
Z...

An Herrn Ant. André in Offenbach.

Es freute mich ungemein, als ich hörte, Hr. André der jüngere habe Bemerkungen über den Aufsatz: Bescheidene Anfragen u. s. w. eingesandt, weil mir jener Aufsatz manches Wort, zu seiner Zeit gesagt und einer nähern Beleuchtung würdig, zu enthalten scheint. Meine Freude aber ward zur Befremdung, da ich erfuhr, Hr. A. habe besonders auch über die rechte Behandlung der Flöte geschrieben: denn vor gar nicht langer Zeit schrieb mir sein Hr. Vater, dass sein Sohn die Flöte gar nicht spiele; und also für dies Instrument nicht zu schreiben wisse, und dass dieses nicht nur von mir, sondern auch von mehreren Flötisten zur Belehrung des jüngern Hrn. A. bemerkt worden sey. Meine Befremdung wurde daher zum Erstaunen, als ich die Bemerkungen des Hrn. A. las, die dem Tone nach zu urtheilen, worin sie geschrieben sind, einen grossen Kenner vermuthen lassen, aber bey näherer Beleuchtung, falsch und unrichtig sind. Da nun Hr. A. dem bescheidenen Anfrager räth, nicht eher einmal den Namen einer Sache zu gebrauchen, bis man sie ganz verstehe, er hier aber auch von Dingen redet, die ihm fremd sind, so wird er es mir um so weniger verargen, wenn ich seine Bemerkungen etwas näher untersuche und berichtige.

Hr. A. sagt: die drey neuen Klappen könnten selten in Passagien gebraucht werden. — Wenn Hr. A. von Leuten spricht, welche die Flöte schlecht spielen, und sich von ihren Flöten ohne Klappen nicht trennen können, so hat er Recht: aber die Rede kann nur von wahren guten Flötenspielern seyn, und diese gebrauchen diese Klappen auch in Passagien allerdings! Ja sie müssen es thun 1) um gleich und rein zu intoniren, womit es aber Hr. A. wie die unmittelbar folgenden Worte zeigen, nicht sogar genau nimmt — 2) um gar viele Passagien der neuern Kompositionen für die Flöte

nur überhaupt spielen zu können. Wie ist es z. B. nur irgend möglich ohne den Gebrauch jener Klappen die kleinen Solosätze für die Flöte in Mozarts Ouverture zur Zauberflöte, welche immer nach Wiederholung des Thema's eintreten, nur herauszubringen? Oder wie vermag man dies in Stellen Hoffmeisterscher Konzerte, wie z. B. die folgende aus einem der bekanntesten, ohne die Gisklappe?



unzähliger andern Beyspiele gar nicht einmal zu gedenken.

Er sagt unmittelbar folgendes: „In Passagien kann das Ohr die Reinheit eines Tons nicht so genau bemerken." Wenn er von Ohren spricht, welche hören und musikalische Ausbildung haben (und von andern kann keine Rede seyn, da sie über Gegenstände der Kunst entscheiden sollen) so ist das eine ganz sonderbare Behauptung.

Hr. A. fährt weiter fort: „Man hat durch jene Klappen noch nicht gewonnen, dass man für jeden Ton eine andere Fingersetzung erhielt. — Das hat man freylich nicht, und es ist recht sehr gut, dass man dies nicht hat. Wer hat aber auch noch je sich eingebildet, dass man diess durch jene Klappen hat erreichen wollen? Sie sind ja nur da, um gewisse falsche, matte und unreine Töne zu berichtigen, und daher auch bey den Trillern von grossem Nutzen, denn mit Hülfe der F-Klappe kann jezt der Flötenspieler in d moll den Triller auf der Secunde rein und richtig schlagen, welches bey einer Flöte ohne Klappen ganz unmöglich ist, wo er entweder mit Fis, das hier falsch ist, oder, wie einige es thun, mit g geschlagen wird, welches man, so abscheulich es auch klingt, noch leider oft zu hören kriegt. Die ganze Sache ist vom Hrn. A. offenbar missverstanden worden.

Die sogleich folgenden Worte: „keinen höhern Ton — überzeugen," zeigen noch mehr als alles andere, wie unglücklich Hrn. A—'s Einfall, über die Flöte zu schreiben, war. Seiner Meynung nach ist die Windverstärkung die einzige Ursache der höhern Töne — Das ist nun aber gerade umgekehrt. Um die höhern Töne der Flöte namentlich die angeführten $\overline{\overline{e}}$, $\overline{\overline{f}}$, auch die streitigen der dreygestrichenen Octave anzugeben, bedarf es nicht nur keines stärkern, sondern gerade eines schwächern, oder — wie man sich auszudrücken pflegt — spitzern Windes. Man versuche nur das $\overline{\overline{d}}$ so anzugeben, wie es Hr. A. räth, um sich zu überzeugen wie stumpf und abstechend es gegen seine Nachbarn sey; daher hebt man bey diesem $\overline{\overline{d}}$ allemal den Zeigefinger der linken Hand auf, und hat alsdann einen reinen und hellen Ton.

Die folgenden Bemerkungen des Hrn. A. will ich unberührt lassen, obschon sie meistens auf ganz falschen Grundsätzen beruhen, denn wenn auch so im Allgemeinen falsch raisonnirt wird, so ist das doch von keinem Einfluss auf die Sache selbst. Nur diese konnte mich auffordern gegen Herrn A., den ich übrigens als Tonsetzer schätze, dies Wenige zu bemerken.

Leipzig.

August Eberhard Müller.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Hennig, 3 Duos concertans pour 2 Flûtes traversières. hl. 1 Thlr. 8 Gr.

Giarnovichi, 3 Quatuors concertans pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. hl. 2 Thlr. 8 Gr.

Ebers, Symphonie à grand Orchestre Liv. 1. hl. 1 Thlr. 8 Gr.

v. Weber, Sechs Fugetten. va 3 Gr.

Gaa, Sechs ausgesuchte Lieder fürs Klavier. va 8 Gr.

Devienne, 3 Quatuors concertans pour Flûte, Violon, Alto et Basse. Op. 67. ae. 2 Thlr.

Wranitzky, drey grosse Sinfonieen 33s Werk 2s, 3s Buch. ae. à 2 Thlr.

Haydn, Quintetto concertant pour 2 Violons, 2 Alto et Violoncelle. Op. 88. ae. 1 Thlr.

Eybler, grand Quintetto per due Violini, due Viole, 2 Violoncello. Op. 5. No. 1. tg. 1 Thlr. 8 Gr.

Beethoven, XII Variations sur le Thème: Ein Mädchen oder Weibchen, de l'Opera die Zauberflöte pour le Pianoforte, avec un Violoncelle obligé. No. 6. tg. 14 Gr.
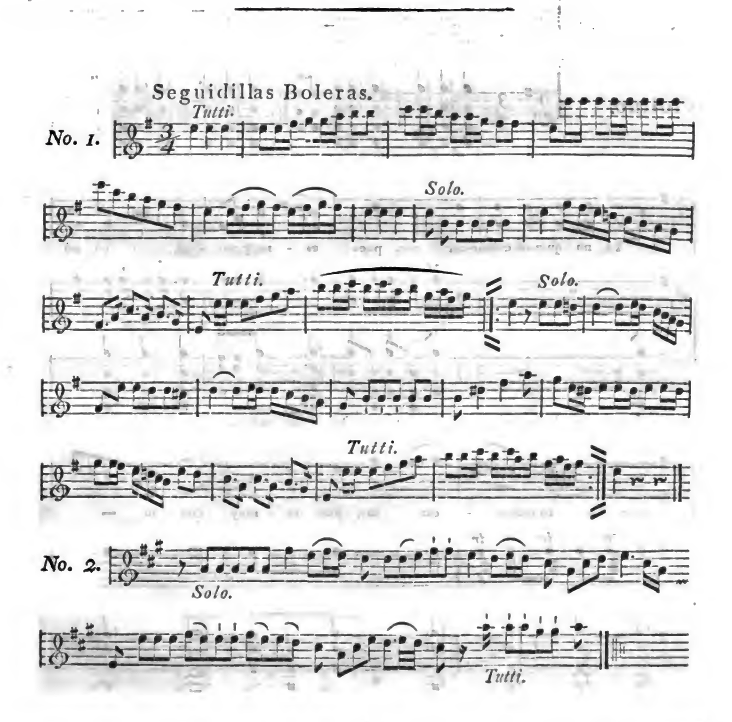
— — VIII Variations sur le Thème (Mich brennt' ein heises Fieber) de l'Opera Richard Löwenherz pour le Pianoforte. No. 7. tg. 12 Gr.

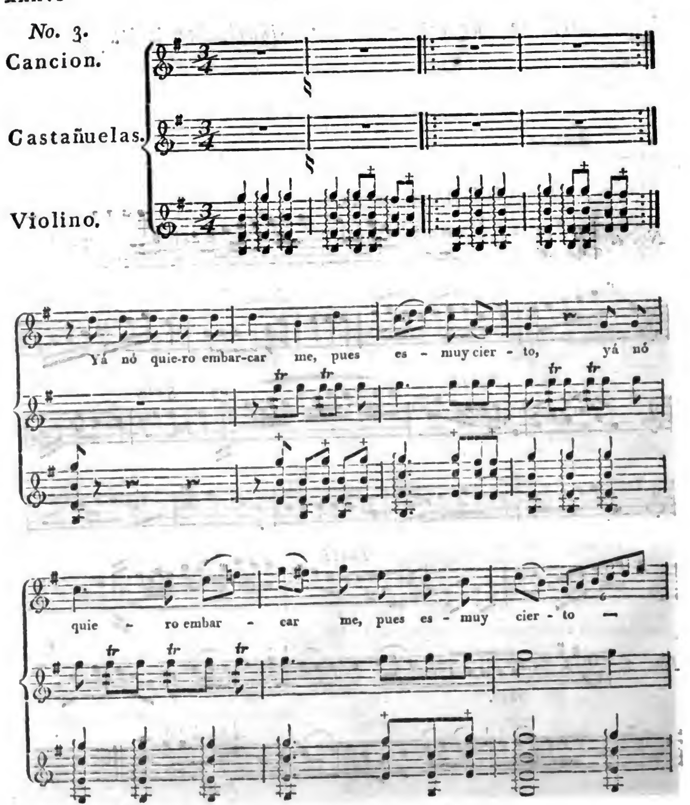
Fux, IX. Variations sur l'air: O mein lieber Augustin. p. le Violon av. un Violon second. No. 2. tg. 5 Gr.

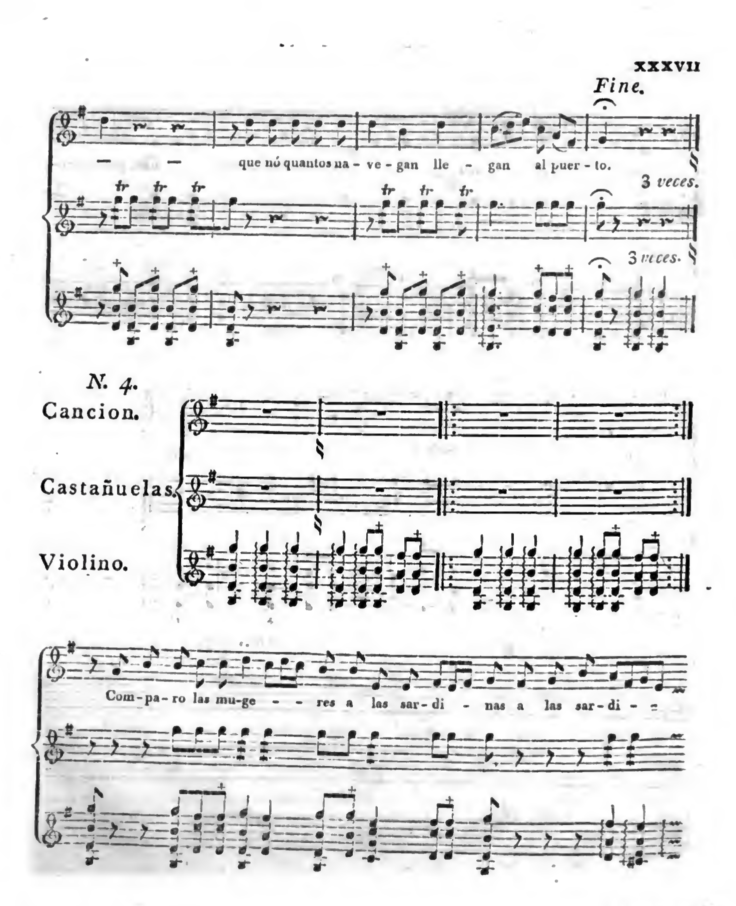
(Wird fortgesetzt.)
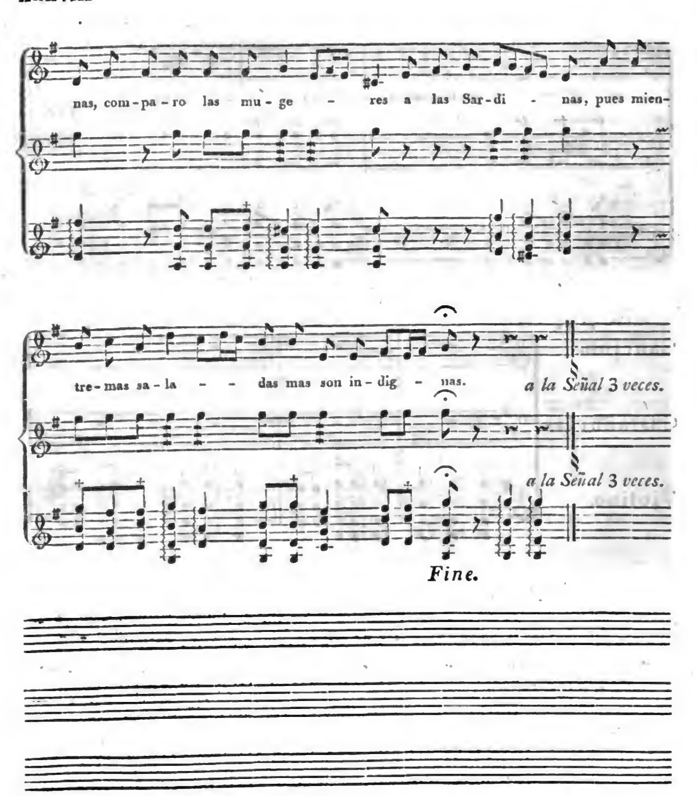
Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.




No. 3.
Cancion.
Castañuelas.
Violino.
Yá nó quie-ro embar-car me, pues es - muy cier - to, yá nó
quie - ro embar - car me, pues es - muy cier - to —


Fine.
que nó quantos na - ve - gan lle - gan al puer - to.
3 veces.
3 veces.
N. 4.
Cancion.
Castañuelas.
Violino.
Com - pa - ro las mu - ge - - res a las sar - di - nas a las sar - di - -


nas, com - pa - ro las mu - ge - res a las Sar - di - nas, pues mien-
tre - mas sa - la - - das mas son in - dig - nas.
a la Señal 3 veces.
a la Señal 3 veces.
Fine.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten April No. 27. 1799.

Biographie.

*Einige nähere Umstände aus dem Leben des am 30sten November 1798 verstorbenen Kabinets-Sekretairs Friedrich Fleischmann, in Meiningen *).*

Friedrich Fleischmann wurde 1766 zu Markheidenfeld im Würzburgischen, wo sein Vater Rektor an der Schule war, gebohren. Offenheit, Wahrheitsliebe, Fleifs, Ordnungsliebe, ein gefühlvolles Herz, ein froher Sinn — das waren die Haupteigenschaften des Knaben, ein schönes Erbgut von seinen wackern Aeltern. Seit den fruhesten Jahren zog ihn seine Liebhaberey zu den Künsten. Er zeichnete, ohne alle Anweisung, nach, was ihm vorkam, und spielte im achten Jahre schon so richtig und fertig Klavier, dafs er sich vor einer Gesellschaft Musikliebhaber seines Geburtsortes mit Beyfall hören liefs. Jetzt begann sein wissenschaftlicher Unterricht. Er benutzte auch diesen mit gleichem Geschick und Fleifs; und es war ihm genug, in Freystunden zu seinem Klavier flüchten zu dürfen. Ein Quintett von Boccherini gefiel ihm so wohl, dafs es in seinem neunten Jahre den Entschlufs erzeugte, Etwas ähnliches selbst zu schaffen. Er schrieb sich also Klaviersonaten mit Begleitung zweyer Violinen und eines Violoncells, deren Sonderbarkeiten doch wenigstens von Originalität und Talent zeugten — eine Arbeit, welche, wenn sie auch keinen andern Nutzen gehabt hätte, ihm doch mehr Begriffe über die Verhältnisse verschiedener Stimmen zu Einer Harmonie verschaffte. Nun verstieg sich sein kindischer Muth zu nichts geringern, als zur Kirchenmusik. Er komponierte Messen für die Pfarrkirche seines Bruders, welchem er seine Werke förmlich dedicirte. —

Jetzt rieth ihm sein eigenes Gefühl und sein richtiger Sinn, sich um gründlichern Unterricht in seiner Lieblingskunst zu bemühen. Diesen fand er bey dem Pater Franz Bitthaufser in dem nahen Kloster Triefenstein, und bey dem Pater Peregrin Pögel, im Kloster Neustadt am Mayn. Ueberdies lernte er Violinspielen bey dem trefflichen Violinisten, dem Pater Peter Dornbusch. Sein Vater wünschte nun diesem frühreifenden Genie weitere Ausbildung zu verschaffen — ein Wunsch, der, besonders in Ansehung der Musik, auf dem Gymnasium zu Manheim, wohin er den eilfjahrigen Knaben that, vollkommen erfüllt wurde. Hier genofs dieser den Unterricht eines Vogler und Holzbauer und hörte die damals in jeder Rücksicht vollkommene Churfürstliche Kapelle. Beydes schlofs in ihm ganz neue Gefühle auf, reinigte seinen Sinn, und erhob ihn zu Ahndungen der höhern Schönheiten der Kunst. Phantasie und Einbildungskraft regten sich nun inniger, wurden belebt, unterhalten, erhöhet, geleitet; und fingen an ihm selbst und seiner ganzen Denkungs- und Handlungsweise jene liebliche Form zu geben, welche ihm sein ganzes Leben hindurch blieb. Auch in den übrigen Wissenschaften erwarb er sich hinlängliche Vorkenntnisse; und mit diesen bereichert, so wie von dem Rathe seiner zufriednen Lehrer und Freunde unterstützt, und durch Bescheidenheit und stete Freundlichkeit empfohlen — bezog er die Universität Würzburg, wo er sich der Philosophie

*) Anmerkung. Vergl. No. 9, 12, 14 und 15 dieser Zeitung.

und Jurisprudenz widmete und nebenbey mit Erlernung der französischen, italienischen und englischen Sprache beschäftigte. Seine Muttersprache ehrte er als wahrer Deutscher durch eifrige Kultur derselben an sich, und nachher an seiner Gattin und seinen Kindern. Alles was er darin schrieb, war nicht nur richtig und rein, sondern trug auch, in seiner Natürlichkeit, Wahrhaftigkeit, Würde und Präcision, den Stempel eines guten Kopfs.

Zur Stelle eines Hofmeisters der Kinder des fürstlich Thurn- und Taxischen Regierungspräsidenten von Welden berufen, hielt er sich einige Jahre in Regensburg und Scheer auf und errichtete dort interessante Bekanntschaften mit dem Grafen von Lehrbach und mit dem Grafen Westerhold — einem jungen Manne von eben so hellem Kopf, als warmen Herzen, dessen Andenken bey ihm nie erlosch.

Von nun an gieng er fest und unerschütterlich seinen eigenen Gang. Das lichte Feuer des Jünglings lebte noch in ihm, aber die Flamme war durch mehr erhellten Verstand und durch Erfahrungen von mancherley Art gemäſsigt: das Gefühl seiner Kraft trieb ihn, noch immer sich selbst gleich, zu Aeuſserungen desselben, aber Vernunft und Weltkenntniſs verhüteten das Aufbrausen dieser Kraft.

Als er einige Zeit auf die Erfüllung höfischer Versprechungen, im diplomatischen Fache angestellt zu werden, vergebens geharret hatte, begriff er die Nothwendigkeit, selbst Schöpfer seines Glücks zu werden. In jenen Erwartungen, hatte er ein Jahr seinen Aeltern und seinem Bruder, dem damaligen Pfarrer zu Hopfenstadt, geschenkt, und sich durch den Umgang mit diesen, durch Stille, und Genuſs der Kinder seiner Phantasie, erheitert. Einige seiner Arbeiten schickte er, auf Veranlassung des herzoglichen Kammermusikus Göpfert, dem Herzoge zu Sachsen-Meiningen. Diese gefielen so wohl, daſs der Herzog mehrere derselben, und endlich ihn selbst zu besitzen wünschte. Unter der ausdrücklichen Zusage, in eine Bahn zur Anwendung seiner diplomatischen Kenntnisse gebracht zu werden, trat er im Jahr 1788 als Kabinetssekretair in die Dienste des Herzogs, voll Verehrung und Liebe zu diesem wirklich vaterländischen Fürsten, und voll Vertrauen auf ihn — ein Vertrauen, das auch nicht getäuscht worden ist.

Wie glücklich war nun dieser rechtschaffene Mann! — Geschätzt und anständig behandelt von seinem Herzoge und von dem gebildeten Adel; in Freundschaft mit dem gelehrten und feinen Theile des Meiningischen Publikums; nicht lange darauf verbunden mit dem freundlichen, würdigen Weibe seines Herzens, das der Rosen so viele auf seine Bahn streuete; im Kreise von seinen geliebten Kindern — einem hoffnungsvollen Sohne, und dreyen guten Töchtern — noch einmal: wie glücklich war er — und wie kurz war sein Glück!

Obschon jetzt sein Sinn hauptsächlich darauf gerichtet war, im engen stillen Kreise der Freundschaft und Familie Gutes zu verbreiten, so vernachlässigte er doch seine eigene Vollendung für die Welt nicht im geringsten. Wie glücklich schätzte er sich, die herzlichen, sanften Lieder der würdigen Fürstin von Neuwied, mit seinen Melodien zu begleiten: Mit welchem Geiste gieng er an die ihm vom Dichter selbst aufgetragene Komposition der berühmten Gotterschen *Geisterinsel*, wo er, nach dem Wunsche des Dichters, mit Mannessinn einzugreifen in den jetzt gesunkenen Geschmack der theatralischen Musik und zur Verbesserung desselben beyzutragen bestrebt war! Unablässig war dabey sein Studium der gröſsten Meister alter und neuer Zeit. Durch dieses Studium, das seinem Talent zur Vervollkommnung diente, erreichte er in der Blüthe seiner Jahre einen nicht gemeinen Künstlerwerth, welchen ihm seine Arbeiten, in denen, auſser regelmäſsiger Ordnung, wohlberechneter Symmetrie und gründlichem Styl, Zartheit der Empfindung, Delikatesse des Gesangs und genialisches Feuer herrschen — gewiſs auch für die Zukunft sichern werden. Zum Beweise führe ich nur ein Concert für das Fortepiano und eine Sinfonie, beyde aus D moll und beyde in den Händen des Publikums — an. Kurz vor seinem Tode schrieb er noch

eine Sinfonie, welche, in Ansehung der ernsten und grofsen Schreibart, sein vortrefflichstes Werk, und in den Händen seiner Wittwe ist. Manche Hindernisse und Schwierigkeiten, welche ihm bey der öffentlichen Aufführung seiner Komposition der *Geisterinsel* in den Weg geworfen wurden, ertrug er mit Gleichmuth und Festigkeit. —

Sein Spiel war ganz vortreflich, und hinreifsend sein Vortrag. Es lag in diesem, so wie in seiner Seele, ein Etwas, das Worte nicht schildern, das aber von jedem, der wahren Kunstsinn besitzt, gekannt, und von keinem, welchem dieser mangelt, erlernet wird.

Indem er mit Unbefangenheit und Ruhe dem Publikum den Klavierauszug seiner *Geisterinsel* vorlegen wollte, winkte ihm sein Genius, und er folgte dem Winke auf die neue Laufbahn, gefafst wie ein Weiser, berechtigt zu höhern Freuden, ergeben in den Willen des Weltregierers und voll Dank gegen diesen, der ihm an der Summe des Genusses vieler und reiner Freuden dieser Welt nichts abzog, als — Zeit.

Aufgerufen von den Freunden des Verklärten setzte ihm dies kleine Denkmal, in Wahrheit und Liebe, sein Bruder Thurecht Fleischmann in Sefslach.

* * *

Ein sehr achtungswürdiger Gelehrter, der den Verstorbenen genau genug kannte, schrieb an uns dies Urtheil über ihn: Selten wird ein Mann von seinen Jahren so viele Talente und Kenntnisse mit so vielen liebenswürdigen Eigenschaften verbinden. Begünstigt von der Natur durch die glücklichste Bildung und jede körperliche Empfehlung, besafs er einen durch die feinsten Kenntnisse verschiedner Art gebildeten Geist, einen edlen und in seinen Grundsätzen unerschütterlichen Charakter, ein für Freundschaft und frohen Lebensgenufs gestimmtes Herz, eine Feinheit der Lebensart und Vorsicht im Umgang, die sonst nur durch lange Erfahrung und durch die Gegenwart grofser Muster zu erwarten steht, und eine ganz ungewöhnliche und bey einem jungen Manne besonders seltne Pünktlichkeit und jeden Ausdruck abwägende Gerechtigkeit bey Beurtheilung Anderer zum Lobe oder Tadel. So lange ich lebe, werde ich mich der vielen glücklichen Tage mit wehmuthigem Vergnügen erinnern, die ich mit diesem vortrefflichen jungen Manne verlebt habe. Niemals kam ich von ihm zurück, ohne dafs ich meine Liebe zu ihm inniger, und meine Bewunderung — besonders auch seiner musikalischen Geschicklichkeit, stärker fühlte — —

d. Redakt.

Recension.

Grande Simphonie à plusieurs Instruments, composée par J. Haydn. Oeuvre 91. Augsbourg chez Gombart et Comp. (Prix 3 Fl.)

Die Manier, in welcher J. Haydn Sinfonien schreibt, ist so allgemein gekannt und so allgemein geschätzt, als fast nichts in der musikalischen Welt. Es wäre also völlig unnöthig Etwas mehreres auch von dieser, in London geschriebenen Sinfonie des grofsen Meisters zu sagen, als dafs sie unter die vortrefflichsten gehört, welche er geschrieben hat. Sie ist etwas weniger gelehrt, und leichter zu fassen, als einige andere der neuesten Werke desselben, aber an neuen Ideen eben so reich, als sie. Die Ueberraschung kann vielleicht in der Musik nicht weiter getrieben werden, als sie es hier ist, durch das urplötzliche Einfallen der vollen Janitscharenmusik im Minore des zweyten Satzes — da bis dahin man keine Ahndung davon hat, dafs diese türkischen Instrumente bey der Sinfonie angebracht sind. Aber auch hier zeigt sich nicht nur der erfinderische, sondern auch der besonnene Künstler. Das Andante ist nehmlich dennoch ein Ganzes: denn bey allem Gefälligen und Leichten, das der Komponist, um von der Idee seines Coups täuschend abzuleiten, in den ersten Theil desselben brachte, ist es doch marschmäfsig angelegt und bearbeitet. Das sey wenigstens ein Wink für die Nachahmer, welche wohl schon jetzt darüber her seyn mögen,

uns mit Sinfonien mit türkischer Musik zu segnen. Statt einer weitern Zersetzung schreiben wir das leider sehr lange Register der gröbsten Sünden des Notenstechers her, und glauben dadurch allen, welche diese Sinfonie aufzuführen gedenken, keinen geringen Dienst zu leisten, weil die meisten dieser Nachlässigkeiten von der Art sind, dafs sie Verwirrung verursachen müssen.

Violino primo, müssen die 2 letzten 8thel des 2ten Taktes der Menuett 16theile seyn.

Violino secondo, mufs das erste Viertheil des 5ten Taktes im Adagio nicht a sondern h, und Seite 5 im Trio das letzte Viertheil des 2ten Taktes nicht $\bar{d}$ sondern $\bar{c}$ heifsen.

Viola, fehlt das Wort Adagio über dem ersten Satze, ferner Seite 5 in der lezten Zeile über der lezten Viertelpause der Ruhebogen 𝄐, und Seite 6, Zeile 2 im letzten Takte vor den beyden Viertelnoten das b und ♮. Zeile 10 auf derselben Seite ist der 9te Takt zu viel.

Violoncello, S. 2 müssen die 4 letzten 8thel des 15ten Taktes im Adagio nicht c sondern d heifsen. S. 3 mufs im 7ten Takte des Allegretto keine halbe, sondern eine ganze Taktnote stehen. S. 6, Z. 5, T. 2, mufs die Viertelnote nicht a sondern g heifsen.

Contra Basso, S. 2 müssen die 4 letzten 8thel des 15ten Taktes im Adagio nicht c sondern d heifsen. S. 4, Z. 1, mufs das p einen Takt weiterhin stehn. S. 5 fehlt im 1ten Takt das p und Z. 9., T. 8, mufs die Viertelnote fis und nicht a heifsen.

Flauto, S. 5 fehlen im Trio zu Anfang des 2ten Theils 3 Taktpausen.

Oboe primo, S. 5, Z. 6, mufs die 1te Note des 3ten Taktes vom Ende angerechnet b und nicht as heifsen.

Oboe secondo, S. 3, Z. 3, T. 2, mufs eine ganze Taktnote stehn, ferner Z. 9 das letzte Viertheil nicht $\bar{h}$ sondern $\bar{c}$ heifsen, und Z. 10 die 1te Note des 3ten Taktes vom Ende $\bar{\bar{d}}$ und nicht $\bar{\bar{e}}$; so auch Z. 14 in der Menuett das 2te Viertheil des 3 Taktes nicht $\bar{f}$; sondern $\bar{e}$ heifsen, und zu Anfang des 2ten Theils des Trio sollen 3 ganze Taktpausen stehn.

Fagotti, S. 1, Z. 7, mufs das ♯ das vor der 1ten Note steht, weggestrichen werden, und Z. 12 müssen am Ende statt 5 nur 4 Taktpausen, desgleichen *S.* 4, Z. 4, statt 5, 6 Taktpausen stehn.

Corno primo, mufs Z. 8 im Presto statt des p ein f stehn.

Corno secondo, gleichfalls.

Clarino primo, müssen Z. 4 im Presto statt 23, 24 Taktpausen stehn.

Clarino secondo, fehlen zu Anfang des 2ten Theils im Trio 3 Taktpausen, und Z. 4 im Presto müssen statt 23, 24 Taktpausen stehn.

Grofse Trommel, Z. 3 müssen statt 21 nur 20 Taktpausen stehn, und Z. 6 mufs der 5te Takt mit bis bezeichnet werden; im Finale mufs Z. 4, T. 5 das 2te Viertheil wegfallen.

Triangel, Z. 2 müssen statt 21 nur 20 Taktpausen stehn, Z. 5 mufs der 4te Takt mit bis bezeichnet werden, und dann gleich nach diesem noch ein Takt mit 2 Viertelnoten eingeschaltet werden.

Teller, Z. 3 statt 21 nur 20 Taktpausen. Z. 5 mufs unter dem 1ten Takt pp stehn, und der 6te Takt mit bis bezeichnet werden.

Mancher Kleinigkeiten gar nicht einmal zu gedenken.

Nachricht.

Einige Worte über die öffentliche Musik während dieses Winterhalbjahrs in Leipzig.

Da wir Nachrichten über die öffentliche Musik von mehrern Orten Deutschlands in unsere Zeitung eingerückt oder noch einzurücken haben: so könnte es Nachlässigkeit scheinen, wenn wir nicht auch der hiesigen öffentlichen Musik gedächten. Um nun von der einen Seite auch diesen Schein, von der andern hingegen die Arroganz, als hielten wir alles, was in Leipzig geschiehet, für gemeininteressant, zu vermei-

den, sprechen wir von unsrer Wintermusik, aber nur mit wenig Worten.

Das hiesige wöchentliche Donnerstagsconzert, das in dem großen schönen Saale des Gewandhauses gehalten wird, ist, so wie das Wesentliche der Einrichtung desselben, auch ausserhalb Leipzig schon vortheilhaft bekannt: ich darf also, besonders da keine wesentlichen Veränderungen damit vorfielen, hier ganz kurz seyn. Es fand auch dieses Jahr hinlängliche und anständige Unterstützung. Madame Müller erfreuete uns darin mit einigen schönen Klavierconzerten von Mozarts und ihres Gatten Komposition, und zwar eben so sehr durch die Komposition selbst, als durch ihr sehr fertiges, präcises, und vollkommen sicheres Spiel. Herr Müller gab uns, mit seiner rühmlich bekannten Geschicklichkeit, verschiedene schöne Flötenconzerte von ihm selbst und Hoffmeister componiert; und Herr Campagnoli spielte gleichfalls mit allgemeinem Beyfall seine Violincompositionen. Von anderer neuer und wirklich wichtiger Instrumentalmusik kann ich nur Eine Sinfonie von Jos. Haydn, aus der in London verfertigten Sammlung, erwähnen, weil man uns — ich weiss nicht warum — keine andern auszeichnenswerthen gab. Unter den hier noch neuen Kompositionen für den Gesang verdient besonderer Erwähnung Leopold Kozeluchs Oratorium *Moisè in Egitto* — eine Musik, welche durch die anständig zwischen blos ernst und blos kokett, blos gelehrt und blos faselnd dahinschreitende Behandlung — Beyfall finden muſs. Sollte auch mancher strenge Kenner durch einzelne an das Theater erinnernde Sätze auf den Verfasser zuweilen unwillig werden: so wird er sich durch Scenen, wie z. B. die erste des zweyten Akts, gar bald wieder von Herzen mit ihm aussöhnen — wenn er auch nicht gedächte, daſs dies Oratorium in Wien und zunächst für Wien geschrieben sey.

Sodann hörten wir diesen Winter über Herrn Krügers Operngesellschaft. Das Personale war stark, anständig, obschon (was auch gar nicht gefordert werden konnte) im Ganzen nicht ausgezeichnet. Desto rühmlicher war der Fleiſs des Direkteurs und verschiedener einzelner Mitglieder. Am vorzüglichten gelangen die Vorstellungen des *Don Giovanni* von Mozart, des *Winzerfestes* von Kunzen, und der *Müllerin* von Paesiello. Nicht viel weniger würdig waren die Aufführungen von Salieri's *Axur* und Winters *Unterbrochenem Opferfest*. Auſser diesen gab man noch die *Zauberflöte*, die *Entführung aus dem Serail*, den *Zauberspiegel*, das *Sonntagskind*, *Edle Rache* (eine, meines Wissens, noch nicht sehr bekannte, aber auch in Worten und Musik sehr mittelmäſsige Oper von Süſsmayer) und andere mehr. Kleidung und Dekorationen waren nicht prächtig, aber immer anständig und wohlgewählt. Unter den Sängerinnen und Sängern zeichneten sich folgende zu ihrem Vortheil und unserm Vergnügen aus. Dem. Bonasegla, deren sanfte weiche Stimme für das Theater zwar etwas zu schwach und für die ersten Rollen von etwas zu wenig Umfang ist: die aber eben durch die Sanftheit und Weichheit ihres Tons, durch ihre vollkommen reine Intonation, durch ihren natürlichen, unverschnörkelten Gesang; sodann auch durch die Natürlichkeit und Anmuth, zuweilen auch durch das wirklich Naive ihres Spiels (das jedoch meistens etwas lebhafter seyn sollte) durch ihre angenehme und mit jenem allen ganz harmonierende Figur, und endlich durch ihre stete wohlgewählte und anständige Kleidung — allen Beyfall erhielt und verdiente. Die Rollen der Müllerin und der Myrrha im *unterbrochnen Opferfest* durften ihr wohl am allerbesten gelungen seyn. Dem. Rust hat, was den Gesang betrift, wirkliche Anlage zu einer Prima Donna auf einem Operntheater von mittlerem Rang. Ihre Stimme ist stark, voll, hat viel von dem, was man Metall nennt, hat sehr beträchtlichen Umfang — aber noch sehr wenig musikalische Kultur. Ihr Fleiſs ist lobenswerth, denn sie war stets eine von denen, welche auch in den schweresten mehrstimmigen Sätzen vollkommen fest war: und hier — besonders in Finale's — leistete sie dem Ganzen auch die schätzbarsten Dienste. Schauspielerin ist sie nicht. Herr Asmann, erster Tenorist, hat wenig Sonores, aber

viel Beugsamkeit und Höhe der Stimme, dabey überall bemerkbaren Fleifs und sehr nutzbare Festigkeit. Seine Passagien sind rein, fertig und präcis; den einfachern Gesang überladet er aber, der Mode gemäfs, zuweilen mit Verzierungen, welche verunzieren. Schauspieler ist auch Er nicht. Herr Berka, erster Bassist, hat eine recht gute, aber noch nicht ganz ausgebildete Bafsstimme, und gefiel, mit Grund, vorzüglich als D. Juan. Ist es wahr, dafs er erst Anfänger ist, so hat man das Recht, viel Vorzügliches von ihm zu erwarten, denn er verrieth auch nicht geringe, obschon gleichfalls noch nicht ausgebildete Anlage zum guten Schauspieler. Herr Krüger ist bekannt als vortrefflicher komischer Schauspieler. Sein Bonifaz Barthel im Winzerfest und sein Gerichtsdirektor in der Müllerin werden noch lange in erfreulichem Andenken bey uns bleiben. Schade, dafs seine Stimme für den Gesang gar nicht ist! Herr Schüller endlich ist als Sänger gleichfalls ziemlich unbedeutend, als wahrer Buffon im italienischen Geschmack aber sehr schätzenswerth. — Uebrigens ist das hiesige Publikum auswärtig als allzurigorös, im Geschrey — Es würde mir nicht geziemen, dieses abzuwenden; aber dafür darf ich ihm wohl Etwas nachsagen, wodurch es sich rühmlich auszeichnet: dafs es nicht blos an dem Neuem, weil es neu ist, sondern mehr an dem Guten, mag es alt oder neu seyn, hängt. So wurden z. B. Salieri's *Axur*, Mozarts *D. Juan*, Paisiello's *Müllerin*, obschon sie seit mehrern Jahren italienisch und deutsch sehr oft, und zum Theil recht gut gehört worden waren — auch diesen Winter recht oft und immer mit neuem Beyfall und vollem Hause gegeben, da man im Gegentheil die allgemeine Gleichgültigkeit gegen die neuesten und neumodischsten Wiener Produkte gar leicht bemerken konnte. Dieselbe Bemerkung konnte man auch bey den im Konzert aufgeführten Gesangstücken machen. Auch hier fanden Kompositionen für den Gesang von Salieri, Mozart, Cimarosa u. d. gl., obgleich meistens schon öfters gehört, eben so allgemeinen Beyfall, als andere ganz neue von Tarchi, Nasolini, Marinelli, Zingarelli u. d. gl. allgemeine Gleichgültigkeit.

In der Kirchenmusik der beyden Hauptkirchen fuhr Herr Kapellmeister Hiller auch dies Jahr fort, die der Heiligkeit des Orts so angemessenen Werke von Hasse, Graun, Jomelli, Naumann, Haydn u. d. gl. aufzuführen — Werke, welche auch von unsern Thomanern (vornehmlich was die Chöre — ewig die Hauptsache der Kirchenmusik — anlangt) so brav exekutiert wurden, als es sich von einem, unter Hillers Leitung stehenden Institut, erwarten lafst.

Von fremden durchreisenden Virtuosen und Virtuosinnen hörten wir, aufser den im zweyten Stück dieser Zeitung erwähnten, Dem. Chaldarini, eine Altistin, die aber auch Sopran zu singen bemühet war; Herrn Dimmler, einen Flötisten, der ziemlich fertig, aber weniger rein spielte; den vortrefflichen, berühmten, blinden Flötenspieler Herrn Dulon, und Herrn Kummer aus Dresden, einen sehr guten Fagottisten, der sich durch seine Fertigkeit und durch die Annehmlichkeit seines Tons besonders empfahl.

Korrespondenz.

Stockholm den 7. März 1799.

Der Abt Vogler verläfst nach geendigter Dienstzeit*) die von Gustav III. auf 10 Jahre bestimmt, vom Herzog Regenten auf das eilfte ausgedehnt worden, Schweden, und reist mit einer Pension von 500 schwedischen Rthlrn., die er verzehren kann, wo er will, nach Deutschland zurück. Er hat auf der Orgel sich in Schweden über 100 male hören lassen, und sein Jubel-

*) Er war Königlicher Musikdirektor, hatte 2 Kapellmeister, 2 Konzertmeister, 2 Singmeister und 2 Chormeister u. s. w. unter sich.

conzert, das das 31ste in der Hauptstadt war, zu Ende vorigen Jahres aufgeführt. Zehn male spielte er auf dem *Orchestrion*, sehr oft auf dem *Organo-Chordium*, (diese beyden Instrumente hat er auf eigene Kosten, und nach seiner Angabe bauen lassen). Nebst dem spielte er noch sehr oft in Wittwen-Lazareth- und andern Concerten auf dem grofsen englischen *Orchestre-Pianoforte*, und auf den gewohnlichen *Fortepiano's*.

Er hat in schwedischer Sprache über die Tonwissenschaft, 2 Course gehalten, und sein Vorlesebuch heist *Inledning til Harmoniens kunnedom*. Es ist ein kurzer aber sehr bündiger Auszug aus seinen deutschen Schriften. Seine Klavier- und Generalbafsschule enthält viele neue Bemerkungen, und übertrifft alles, was er in dieser Hinsicht vorausgeschrieben. Er hat auch eine Organistenschule herausgegeben, und für das schwedische Reich ein Choralbuch verfasset. Wir wissen von guter Hand, dafs er willens ist, ein Choralsystem im Deutschen herauszugeben, (das nehmliche wäre von seiner Klavierschule zu wünschen). Unter seiner Bearbeitung wird die Art, die alten einfachen Choralgesänge auf ihre ursprüngliche hohe Einfalt zurückzubringen, und ihnen eine zweckmäfsige Begleitung anzupassen, eine neue, bis hierher ungekannte Wissenschaft.

Da er sich im Vaterlande der griechischen Tonarten diese Kenntnisse erworben, und selbst in Afrika Spuren vom alten Kirchengesange von Asien bey der Absingung des Coran angetroffen, so läfst sich hievon etwas Ungewohnliches erwarten.

Kurze Anzeigen.

Der Congrefs zu Rastadt, eine Cantate für die Singstimmen, (wofür denn sonst?) ganz durchkomponirt mit Begleitung des Pianoforte. Deutschland in allen Musik- und Buchhandlungen. (Auf schönem Papier, Preis 12 Gr.)

Man sieht schon an dem Titel, wes Geistes Kind das ist. Eine sogenannte Cantate, und — ganz durchkomponirt!! Die Musik soll etwas vorstellen, soll allerhand durch einander, und es ist Nichts als Werk einer Sudlerhand. Uebrigens eine elende Witzeley mit der Passionsgeschichte, die auf unser Vaterland so pafst, wie, nach dem gemeinen Ausdruck, eine Faust aufs Auge. Es singen darin — man kann wohl einmal zum Spafs die Registratur davon aufnehmen — ein geistlicher Churfürst, Buonaparte, ein Oestreicher in *Campo formido*, die Negotianten, der Herzog v. Braunschweig, Schweden und Dänemark, die Türkey, Hessen, Toskana, die Reichsfürsten, Sardinien, der Pabst (*Adagio con Prio*), Neapel, Moskau, England, Preufsen, die Franken, Cisalpiner, Holland, Franziskus, Spanien (*dolce*), Belgien, Portugal, Venedig und Genua, der Coadjutor von Mainz, die Bischöfe, die Mönche, Bayern, Reichsarmee (*Allegretto*), Kaiserliche Armee (*Allegro*), Ludwig XVIII. und der Adel (*Andante*, zuletzt *Adagio*) und damit ists aus!

Neueste Pariser Musikalien aus Le Duc's Verlag.

(Auch bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu finden.)

Six Duos concertants pour deux Flûtes, par W. A. Mozart. (Prix 2 Rthlr.)

---

*) Sein Instrumentmacher Rackvitz, der 8 Jahre für ihn gearbeitet, und besonders an der Erbauung der *Orchestrion's* in Holland mit beschäftiget war, das *Organo-Chordium* aber ganz allein verfertigte, ist in Stockholm etablirt, und hat vom Königl. Commerz-Collegium das Privilegium erhalten. Es sind mehrere solche Instrumente, wie das *Organo-Chordium* war, bey ihm bestellt. Der Ruf, in dem dieser geschickte Arbeiter in ganz Schweden steht, macht, dafs man wenigstens ein Jahr voraus ein Instrument von ihm bestellen müsse, um sich dessen zu versichern. Dies beweist, wie sehr seit Voglers Erscheinung die Liebhaber der Musik in Schweden zugenommen, und wie man wetteifert, auf solchen Instrumenten ihm nachzuahmen.

Six Duos concertants pour deux Clarinettes, par W. A. Mozart. (Prix 2 Rthlr.)

Six Duos concertants pour deux Violons etc.

Alle 3 Werke sind aus Mozartischen Klaviercompositionen genommen, und für jene Instrumente, so weit es sich nur immer thun liefs, ganz zweckmäfsig eingerichtet worden. Da nun Mozart nie Duetten für diese Instrumente geschrieben hat, so werden diese, weil sie sich überdies durch ihr schönes Aeufsere nicht minder empfehlen, um so mehr mit Beyfall aufgenommen werden.

Recueil d' Airs connûs, choisis et arrangés pour deux Flûtes, par J. M. Cambini. (Prix 1 Rthlr. 12 Gr.)

Recueil d' Airs connûs, choisis et arrangés pour deux Violons etc.

Airs et Duos de Primerose, arrangés pour deux Clarinettes, par A. Vanderhagen. (Prix 16 Gr.)

Six Duos très-faciles pour deux Clarinettes, par F. Blasius. Oeuvr 39. (Prix 2 Rthlr.)

An Compositionen dieser Art dürfte nicht leicht ein Ueberflufs entstehn, weil die Anzahl der schwächeren Spieler bey weitem die starkere ist und bleiben wird, und gerade diese Spieler, der Natur der Sache nach, immer gern Etwas neues haben wollen. Für diese Liebhaber ist denn auch durch vorliegende Werkchen, die ihrem Zwecke ganz entsprechen, gesorgt worden, und sie verdienen daher mit allem Recht ihnen empfohlen zu werden.

Anekdoten.

Georg Benda wurde einmal über den Gesang einer Sängerin, die vorher Tänzerin gewesen war, befragt — Ey nun, antwortete er, für eine Tänzerin singt sie, und für eine Sängerin tanzt sie gut genug! —

Dem ehemals so bekannten Herzog von Penthievre, den seine ausschweifende Liebe zu der beliebten Sängerin Mire ins Grab stürzte, setzten einige witzige Köpfe in Paris diese musikalische Grabschrift:



Bekanntlich nach der Benennung der Noten:

Mi Re La Mi La; eigentlich: *Mire l'a mis là.*

Mad. Cuzzoni weigerte sich gegen Händeln seine Arie im Otho; *Falsa imagine* — zu singen. Was? die Arie nicht singen? schrie der Komponist, der immer gleich in Feuer und Flamme war — Ey, so soll doch! — Und damit fafste er seine Primadonna gewaltig um den Leib, rifs das Fenster auf, und machte die ernstlichste Miene von der Welt, sie hinauszuwerfen. Ich will ja singen! Ich will ja singen! rief sie. Nun da rathe Ihnen Gott! sagte Händel, und setzte sie säuberlich auf den Boden.

Händel fand bey seinen Lebzeiten bey weitem nicht den Beyfall, mit dem man ihn nach seinem Tode belohnete. Seine Oratorien führte er nicht selten vor einem Auditorium auf, das schwächer war, als sein Orchester. Wer aber nie fehlte, war Konig Georg der zweyte. Der berühmte Lord Chesterfield kam einst vom Oratorium im Covent-Garden. Ein anderer angesehener Mann wollte dahin — Wie, Mylord, fragte dieser, ist heute kein Oratorium? — O ja, war die Antwort; es ist schon angegangen! Ich bin nur weggegangen, um den König nicht in seiner Einsamkeit zu stören. —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

A L L G E M E I N E
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten *April* № 28. 1799.

Abhandlung.

Einige flüchtige Worte über Verbindung der Musik mit der Poesie, durch die Beylage No. XII. veranlasst.

Musik und Dichtkunst sind zwey Schwestern, deren jede in sich vollendete Schönheit besitzt. Da aber kein Ding in der Welt dem andern ganz gleich ist, so sind auch zwey Schönheiten einander nicht ganz gleich. Der eigentliche Anbeter hält sich nur an Eine, fühlt nur für Eine, findet volles Genüge in der Einen; aber der ruhigere Hausfreund sagt: so vielen Werth der Genufs des Umgangs mit der Einen oder Andern hat, so bleibt doch die Gesellschaft beyder zugleich das Höchste. Wenn die Erste im Phantasiefluge sich verirren will, kömmt die Zweyte mit besonnerer Bestimmtheit und hält sie fester auf der Bahn. Wenn die Zweyte, vielleicht gerade wegen der Fülle der Gedanken, nicht so schnell und hinreisfend ans Herz zu sprechen weifs, kömmt die Erste, schliefst das Gefühl auf, leitet und bestimmt es, und schafft den Worten der Schwester Eingang. — —

So wahr es aber auch seyn mag, dafs Musik und Poesie nur vereinigt das Höchste und Stärkste würken: so sagen doch die in aller möglichen Form ewig wiederholten Klagen über Unbestimmtheit und Charakterlosigkeit der Musik — so im Allgemeinen hingesprochen — schwerlich Etwas. Sie treffen nicht die Musik, sondern nur diese oder jene Musik. Weg mit dem Gedicht, das nicht auch klingt; aber noch weiter weg mit der musikalischen Komposition, die nichts sagt! Wenn Musik Ausdruck der Empfindung ist: so kann ja das, worin keine Empfindung ist, eben darum keine Musik seyn. Nun verlangt man — ich weifs es wohl: — Lieber, so nenne mir einmal die ganze Reihe der Empfindungen, ihrer Uebergänge, Wendungen und Nüancen, welche z. B. in diesem, im Ganzen freylich wohl erhabenen Sinfonieensatze liegt oder liegen soll — Dies ist aber eine etwas sonderbare Prätension. Lieber, nenne du mir erst einmal die ganze Reihe Deiner Empfindungen, ihrer Uebergänge, Wendungen und Nüancen, welche z. B. in dieser Stunde, wo Du dich erhaben gerührt fühltest, in Dir lebte! Du wirst dies nicht vermögen: so kann ich jenes auch nicht. Also nicht in der Musik — in Dir selbst suche den Grund davon. Wenn ich den Zweck nur im Allgemeinen kenne, so vermag ich auch die Mittel nur im Ganzen, gleichsam in Masse, zu beurtheilen. Du kannst sagen: in dieser Viertelstunde war ich froh, in der darauf folgenden schwermüthig; Du kannst auch bestimmen, in dieser Minute war ich nicht mehr so froh, es gesellete sich ein gewisses weichmüthiges Gefühl zu meinem Frohsinn, in dieser nahm dies überhand u. s. w.: aber Du kannst die einzelnen Mischungen, Gradationen, Uebergänge, Nüancen, nicht angeben. So ist es natürlicherweise auch mit dem Ausdruck derselben durch ihnen entsprechende Töne. Nun giebt es freylich auch Leute, welche sogar jenes „im Ganzen" nicht bemerken und dennoch fragen: aber denen ist nicht zu antworten. Keine unter allen Künsten ist allgemein mittheilbar — so wie wahre Philosophie es nicht ist. Jede Kunst mufs Receptivität für Kunst überhaupt, und wenigstens einige Kultur für die einzelne Kunst, von welcher gerade die Rede ist, schon vorfinden. So mufs man auch ein noch unverdorbenes und nicht eben schwer zu erregendes Gefühl besitzen, um Musik hören; und aufser jenem noch eini-

ge Kenntnis der Mittel des musikalischen Ausdrucks haben, um Musik verstehen zu können. (Vom gelehrten Verstehen, Verfolgen der einzelnen Stimmen, der Harmonie u. d. gl. das eigentlich studieren heifsen solte — ist hier nicht die Rede.)

Doch meine Worte werden allzuflüchtig, da ich von Verbindung der Musik mit der Poesie sprechen wollte. Es bleibt wahr, beyde Künste vereinigt, würken am stärksten, am bestimmtesten, am ausgebreitetsten. Bisher hat nun die Musik bey solcher Vereinigung die Dienerin der Dichtkunst seyn müssen; der Dichter denkt und empfindet dem Musiker vor. — Warum ist das nicht zuweilen umgekehrt? Kann es dies nicht seyn?

Man sagt: der Dichter giebt dem Musiker erst seinen Stoff. Das ist nun wohl eigentlich nicht so. Empfindungen können nicht gegeben, nur eben jezt aufgeregt, eben jezt so geleitet werden. Das ist auch hier. Aber mufs denn das Gedicht immer eher da seyn, als die Musik? Darf nicht auch der Musiker dem Dichter vorempfinden? Vielleicht sagt man: Ja, die Musik — wenn sie auch im Ganzen wirklich so bestimmt ist, als du sagst, bleibt doch im Einzelnen zu allgemein, zu unbestimmt! Eben darum! Der Dichter fasse die Empfindungen des Musikers in ihrer Allgemeinheit und Stärke auf und bestimme sie fester auf einen besondern Gegenstand! Der Natur der Sache nach scheint dies ja allerdings richtiger — Erst das Allgemeine, dann das Besondere. Erst wisse man z. B. was ist recht, hernach bestimme man hieraus, was ist hier und da recht. Der Natur der Sache nach — aber nicht nach menschlicher Weise! Ueberall hat man erst einzelne Gesetze, ehe man eine sichere allgemeine Rechtslehre hat. Da es nun aber Würde des Menschen ist, sich über die gemeine menschliche Weise zu erheben: ist dies nicht auch in der Verbindung jener Künste möglich? Möglich — allerdings; da es nicht nur keinen Widerspruch in der Sache selbst findet, sondern dieser vielmehr ganz angemessen scheint. Möglich — aber schwer. Warum? Meines Bedünkens vornehmlich folgender Ursachen halben:

Erstens. Es giebt weit weniger Kompositionen, die wirklich Etwas, auch nur im Ganzen, bestimmt aussagten, als Gedichte, die wahre bestimmte Empfindung haben. — Doch das thut nichts zur Sache, sondern hilft nur die Erscheinung erläutern.

Sodann — Es giebt weit mehr Musiker, welche das verstehen und auffassen können, was ein Kompositionsfähiges Gedicht aussagt (weil dies, wegen der gemeinverständlichen konventionellen Zeichen, ungleich leichter ist) als Dichter, welche so viel Musik verstünden, dafs sie alles das ganz sicher und fein genug ausfanden und auffassten, was gute textfähige Musik aussagt. Doch auch dies thut nichts zur Sache, sondern hilft nur die Erscheinung erläutern.

Ferner — Der Naturmensch hat, ehe er in Gesellschaft tritt, keine Sprache — wenn man anders Exklamationen, welche ihm der Eindruck der Aufsendinge abdringt, nicht Sprache nennen will. Da er aber diese Exklamationen mit den reinen Tönen und im natürlichen Tempo der Empfindung ausstöfst, so hat er Musik — wenn man anders diese Summe verschiedenartiger Töne und Tempo's Musik nennen darf. Sonach wäre Musik eher da, als Sprache. Nun tritt er aber in die Gesellschaft. Hier braucht er, um sich verständlich zu machen, die Sprache nothwendiger, als die Musik; daher kultiviert er diese mehr als jene; Nebendinge, welche auszuführen hier zu weitläuftig wäre, kommen dazu (z. B. das Verheimlichen der natürlichen Aeufserungen der Gefühle) und die rohe Naturmusik, wenn ich so sagen darf, verschwindet beynahe. Indefs wird die Sprache immer weiter kultivirt, und endlich fangt man an, Musik, schon mehr als wahre Kunst, aufzusuchen, zu lieben, zu benutzen und auszubilden. Aber der Vorsprung, welchen die Sprache vor dieser Musik in der Kultur gewonnen hat, macht die leztere zur Dienerin der erstern; jene bleibt Hauptwerk, diese Nebensache, und diese ganze Behandlungsweise beyder, wird Sitte, wird

Gebrauch*). Ist aber irgend etwas unter uns einmal Gebrauch, Gewohnheit — so weifs man ja, wie fest es hält, und wie leicht man vergifst, dafs es nur anders seyn könne. — Dies dürfte schon mehr zur Sache selbst thun. —

Endlich — und das ist wohl das Wichtigste: Es ist äufserst schwer, wo nicht hier und da unmöglich, das Materiale der Dichtkunst, die Worte, ganz frey zu handhaben; die Worte fügen sich äufserst schwer in alle Wendungen, Gradationen und Nüancen der Empfindungen — wenn sie nicht hier und da gar widerspenstig bleiben; sie behalten überall noch so viel — für die Empfindung — Leeres und Mattes; die Sprache läfst sich ihre Artikel, ihre Hülfszeitwörter; ihre Partikeln u. d. gl., die blos für den Verstand sind, nicht nehmen, u. s. w. Das alles ist bey dem Materiale der Musik, bey den Tonen, nicht. Sie sind bildsamer und gefügiger, als das weichste Wachs, in der Hand des wahren Künstlers; sie schmiegen sich in alle Wendungen, Uebergänge und Nüancen der Empfindungen — sind, an sich, allein für die Empfindung. Jene feinen Uebergänge der Empfindungen in einander lassen sich nur fühlen, und in natürlichen, nothwendigen Zeichen ausdrükken, nicht nennen, und in konventionellen Zeichen beschreiben. Es verhält sich mit ihnen gewissermafsen wie mit den feinsten Tinten des Mahlers. —

J. J. Rousseau behauptete einmal, als er von so nöthiger Simplificirung der Gesangsmusik sprach: der Komponist eines Liedes sollte sich immer nur auf vier, höchstens fünf Töne einschränken. Man fand das mehr als paradox — lächerlich, unmöglich; man drängte ihn, Wort zu halten: Rousseau setzte sich und komponirte sein innig rührendes Liedchen von drey Noten (g, a, h). Gretry sagt irgendwo in seinem voluminösen Werke über Musik, da er von dem bestimmten Charakter Haydnscher Instrumentalmusik redet: er möchte oft einer Sinfonie dieses Komponisten Text unterlegen. Wenn man auch ihn drängte Wort zu halten, so würde er die Schwierigkeit, von der wir oben sprachen, deutlich genug einsehen — er würde nicht im Stande seyn, sein Versprechen, wenn es anders eins ist, zu erfüllen. Rousseau's Behauptung war schwer zu realisieren, weil er mit seinem Materiale so spärlich umgehen wollte: aber sie war erfüllbar, weil sie auf die Natur der Sache begründet war. Gretry's Behauptung scheint unmöglich zu realisieren, weil er seinem Materiale eine Beugsamkeit und Gefügigkeit, ein Ausreichen zutrauet, welches es nicht hat, und weil diese seine Exklamation noch überdies auf einer Verwechselung der Gattungen beruhet **). So bestimmt man nehmlich sagen kann, z. B. in diesem Sinfonieensatze herrscht Erhabenheit, in jenem Schwermuth u. s. w.: so wäre doch ein dem Ganzen unterlegter Text gerade das, was eine Komposition der Ilias oder der Alpen seyn würde. So wie in der Poesie nur das Lyrische (im weitesten Sinn) für die Komposition geeignet ist, so hat auch die

*) Anmerkung. Wer diese Sätze mit der Geschichte der Musik und Poesie vergleichen; wer besonders die Geschichte dieser Künste bey den Griechen (weil wir von diesen auch hierin noch am meisten wissen) befragen will: der wird das oben Gesagte vielleicht richtig, wenigstens deutlich finden.

**) Anmerkung. Ueberhaupt ist dieses berühmte Werk zu seiner Korpulenz gröfstentheils durch dergleichen zwar ziemlich wohllautende, aber höchstens halbwahre Deklamationen erwachsen. Es sind von mehrern Seiten her Uebersetzungen desselben angekündigt worden, aber, meines Wissens, ist keine wirklich erschienen; und das ist ganz recht. Ein Auszug, in welchem die wirklich guten, wenn auch eben nicht neuen Ideen und Ansichten der Sache zusammengestellt würden — was wirklich in einem mäfsigen Oktavbande geschehen könnte — wäre indefs wohl zu wünschen. Nur müfste der Verfasser derselben nicht nur mit unsrer deutschen musikalischen Literatur, sondern auch mit den bekanntesten Produkten deutscher Musik sehr bekannt seyn, weil z. B. Gretry's in Frankreich, aber nicht bey uns bekannte Beyspiele, mit bey uns bekannten vertauscht werden müfsten.

Musik ihr Lyrisches, das den Gesang, und folglich Unterlegung eines Textes zuläfst.

Und nun endlich noch ein Wort über die Veranlassung dieser Fragmente. Mein Freund, Herr D. Jäger in Leipzig, ein Mann, der eben so viel Kunstgefühl und Dichtergeist, als Bescheidenheit und Zurückhaltung besitzt — hat sich entschlossen, einige der hier vorgetragenen Ideen zu realisieren und gefertigten Kompositionen — nicht etwa im gewöhnlichen Sinn Texte unterzulegen, sondern aus ihnen Texte zu ziehen. Er giebt hier eine vortrefliche lyrische Komposition J. Haydns, und hat also schon glücklicher gewählt, als Gretry. Haydns Musik ist zwar schon gedruckt, obschon wenig bekannt; sie hat schon englischen Text: aber auch eine flüchtige Vergleichung wird lehren, dafs Herrn J's Worte nichts weniger, als Uebersetzung oder gewöhnliche Unterlegung sind. Dafs er eben dies Stück zuerst liefert — daran sind einige Zufälligkeiten Schuld, welche das Publikum nicht interessiren können. Er erlaubt mir aber den Lesern dieser Zeitung zu versprechen, dafs er uns Texte zu Lieblingstonstücken, welche für blofse Instrumentalmusik gesetzt, aber ihrer Natur nach auch für den Gesang geeignet sind — schenken werde. Von dem hier mitgetheilten empfindungsvollen Liede erlaube ich mir nur das einzige zu sagen. Es zeichnet sich dadurch vor vielleicht neun Zehntheilen aller Lieder der Deutschen *) aus, dafs der Ton der Gefühle — der schönen Gradation des Ganzen unbeschadet — sich selbst in den verschiednen Versen, so Zeile für Zeile ähnelt, dafs die Worte aller Verse die nämliche Musik, wie der erste, nicht nur zulassen, sondern verlangen. Die besondern Schwierigkeiten, welchen mein Freund sich dadurch freywillig unterwarf, dafs er diese mehrern Verse dichtete, dafs er seine Zeilen mit den Fesseln des Reims umschlang u. d. gl. bemerkt man leicht. Die Redaktion lafst die Musik zugleich mit abdrucken, und glaubt durch diese Ausnahme von ihrer Regel, nichts schon Gedrucktes als Beylage zu geben, sich die Leser zu verbinden.

Die Veranlassung dieses Aufsatzes scheint mir so schätzbar, dafs sie meine Schuld, ihn geschrieben zu haben, wohl auf sich nehmen kann.

Friedrich Rochlitz.

Recension.

Kinderlieder und Melodien von Horstig. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Der würdige Herr Consistorialrath Horstig, der schon so manchen angenehmen Beweis seines warmen Interesse an der Kunst gegeben hat, zeigt durch die Herausgabe dieser Liedchen für ganz kleine Kinder, abermals, wie sehr ihm an Popularität des Gesanges gelegen sey: Man darf seine wohlgeschriebene Vorrede nur lesen, um sich von seiner Liebe zur guten Sache zu überzeugen, und einen Mann lieb zu gewinnen, der nicht allein in seinem glücklichen Familienkreise den Gesang zu einem Erziehungsmittel benutzt, sondern auch für Nutzen und Unterhaltung aufserhalb demselben durch seine sehr zweckmäfsigen Melodien bedacht ist. Es giebt ehrenwerthe Familientändeleyen, und man mufs nicht zu vornehm und zu sträubig seyn, um solche Beyträge dazu zu verschmähen. Wiegenlieder hat man wohl; noch neulich haben wir eine recht hübsche Sammlung davon, worin sehr süfse Melodien sind, vom Hrn. Kapellmeister Reichardt (Leipzig bey Fleischer) erhalten;

*) Die Franzosen und Italiener nehmen im Ganzen mehr, als die Teutschen, Rücksicht auf das angegebene musikalische Erfordernis eines wahren Liedes; wenigstens scheinen mehrere der neuesten, übrigens sehr schäzbaren Liederdichter hiervon gar keine Notiz zu nehmen, obschon es in der Natur des Liedes gegründet zu seyn scheint.

aber diese sind für Mütter und Ammen. Ganz kleine Kinder, sobald sie anfangen, auf die Menschenstimme zu horchen, wollen schon mitsingen. Für diese ist nun diese kleine Sammlung, worin Melodien und Text von Hrn. H. und seiner Gattin sind, welcher die Lieder No. 13 und 18 alle Ehre machen.

Ueber den Gebrauch der einfachen Notenbezeichnung, wovon schon in dieser Zeitung (No. 13) Proben gegeben sind, und wonach, wie der Herr Verf. meint, Kinder am leichtesten zum Lernen unsrer gewohnlichen Noten angeführt werden können, wovon aber Rec. sich nicht sehr überzeugen kann, giebt ein Vorbericht deutliche Auskunft. Eine Seite also ist nach dieser, die gegenüberstehende nach unsrer Bezeichnungsart gedruckt. Es scheint, als wenn Kindern, die schon dahin sind, dass man ihnen das Notenlesen zum Bedürfnifs machen kann, bey den ersten leichten Stücken ohne viel Umfang und schwierige Eintheilung, die leztere eben so leicht begreiflich gemacht werden könnte. Die blofsen Punkte und die blofsen Raume verwirren gewifs, und machen nicht alles deutlich, z. B. die punktirten Sachen, und was der Einwendungen mehr sind, die man machen konnte. Indefs ist der Vorschlag sinnreich und des Beachtens mehrerer nicht unwerth.

Korrespondenz.

Prag, im März 1799.

— — Der bekannte Wiener Komponist Hoffmeister hielt sich einige Zeit bey uns auf, und gab den 20. Febr. eine musikalische Akademie, worin er die von ihm verfertigte Musik zu dem Gebet des Herrn zu seinem Besten aufführte. Der Text zu diesem bis dahin unbekannten Werke, das aber viel Ruf für sich hatte, ist von einem Prager Gelehrten nach Klopstocks erhabenem Vaterunser ein *Opus operatum*, und ohne einen Funken von Klopstocks Geist. Musikalische Poesie ist dieser Text nun vollends gar nicht. Ich bewundere den Muth des Komponisten, diese Worte in Musik zu setzen Doch gewissen Künstlern ist — nicht nur nichts unmoglich, sondern sogar nicht schwer.

In Ihrer Zeitung las ich, dafs Haydn sich so lange besann, die Schöpfungsworte in Musik zu setzen: man halte beyde Poesien gegen einander, und man wird sogleich auf die Beurtheilungsgabe des Herrn Hoffmeister in Kunstsachen einen Schlufs machen konnen. Kein Eigendünkel hat den Künsten mehr geschadet, keiner hat mehr mifsgerathene Produkte hervorgebracht, als der stolze Wahn alles zu vermögen, wenn man in Einer Gattung glücklich war. Horazens weise Regel: *Versate diu, quid ferre recusent, quid valeant humeri* — wird von keinen Genie's weniger beherziget, als von den musikalischen.

Hr. Hoffmeister schreibt artige Quatuors, Quintetts, auch wohl zuweilen grofsere Instrumentalsätze, als Sinfonien: aber in das Gebiet der Singkomposition, und am wenigsten in den erhabenen Styl, ins Pathetische, sollte er sich nicht wagen. Die Gattung der Musik, die man jezt so wenig kultivirt, und worin die ältern Meister so grofse Werke geliefert haben, das Oratorium, mufs er Mannern wie Haydn überlassen. Das Gluck, welches die *Schöpfung* gemacht, reizt freylich zur Nachahmung: man mufs aber auch grofse Requisiten mitbringen, wenn man ein so erhabenes Muster erreichen, oder auch nur ihm nahe kommen will. Nach Herrn Hoffm. Beyspiel zu schliefsen, werden wir bald auch eine Musik auf die 10 Gebothe, u. d. gl. erhalten. Dieser Komponist verlangte erst vom Dichter eine neue Bearbeitung der 7 Worte Christi — wahrscheinlich, um den Ehren- und Vorzugskampf mit Haydn zu beginnen: aber man stellte ihm das Unschickliche und Mifsliche des Unternehmens vor, und so entstand das *Pater noster*. Herr Hoffm. reizte unsre gespannteste Aufmerksamkeit, dadurch, dafs er, schon vor Erscheinung des Werks versicherte; diese Komposition sey sein Meisterstück. Nun — es mag wohl wahr geworden seyn: aber das ist noch für die Vollkommenheit

des Werkes selbst sehr wenig gesagt. Unpartheyisch mufs ich gestehen — (und das ist nicht mein Urtheil allein, sondern das Urtheil mehrerer Tonkünstler) — dafs die Musik im Ganzen genommen gut und wohl die beste sey, die Hoffm. je geschrieben. Sie zeichnet sich durch gute Gedanken, nicht vernachlässigte Harmonie und Mannigfaltigkeit der Begleitung aus. Vorzüglich gut sind die Sätze für die streichenden Instrumente, woraus man sehr wohl bemerkt, dafs Hoffm. hier in seinem Elemente ist. Die Blasinstrumente haben aber zu wenig Verbindung mit dem Ganzen, und machen gleichsam eine abgesonderte Parthie aus. Die Hörner sind sehr gemein gesezt und ohne Wirkung; die Oboe läfst er meistens mit der Flaute in der Oktav gehn, und verbindet sie überhaupt mit einander, wodurch die Flaute von dem durchdringenden Ton der Oboe verdunkelt wird, und ohne Wirkung bleibt. Der Gesang ist an sich — wenn man ihn nicht in Verbindung mit den Worten betrachtet — auch nicht schlecht: aber als Ausdruck derselben ist er oft widernatürlich, ohne Cäsur und zu unbestimmt. Man könnte demselben unbeschadet ein Benedictus oder eine Opernarie und sonst etwas Beliebiges, unterlegen. Auf Prosodie oder Redeaccent ist so ganz und gar keine Rücksicht genommen, dafs der Verfasser davon gar keine Idee zu haben scheint. Die modernen allezeit fertigen Kompositeurs glauben für den Ausdruck des Textes genug gesorgt zu haben, wenn sie z. B. das Wort Donner mit einem wilden Akkorde, mit Paukenschlägen etc. markiren; so wie es Herr Hoffm. in No. I. gethan — wo er sogar auf der grofsen Trommel, womit man im Theater den Donnerschlag vorstellt, schlagen liefs. Das Parterre lachte darüber. In der Poesie sind oft bey der Kadenz weibliche Ausgänge: diese nahmen sich im Gesange ganz unausstehlich aus. Wie leicht hätte sich ein einsichtsvollerer Kompositeur zu helfen gewufst? Doch ein solcher hätte so Etwas gar nicht gesezt! Uebrigens sind alle 9 Nummern vierstimmige Chöre mit abwechselnden Solostellen; durch dieses wurde eine unangenehme Einförmigkeit über das Ganze verbreitet. Wie viel klüger und geschmackvoller hätte Herr Hoffm. gearbeitet, wenn er die Mittelstrophen, die meistens unsingbare Philosophie enthalten, zu Recitativen gemacht hätte! Dies gilt besonders von No. 3, in No. 4. von der 2ten und 3ten Strophe; besonders in No. 5, von der 2ten und 3ten Strophe etc.

In einigen Stellen war aber der Gesang auch wirklich schön und ausdrucksvoll. Mir gefiel am besten die 5te Bitte: *Du ludest Mill. etc.*

Das Publikum nahm die Musik mit Beyfall auf, ohne dafs man jedoch sagen könnte, es sey dadurch besonders gerührt worden. Bey der ersten Aufführung war das Haus nicht sehr voll. Ich schrieb das dem schlimmen Wetter zu. Aber auch das zweytemal war es nicht voller. Man sagt, dafs Herr Hoffm. nicht nur keinen Nutzen, sondern sogar noch Einbufse habe, weil das Orchester doppelt besetzt war, und eine Menge Chorsänger verwendet wurden.

Bey allen Schwächen dieser Komposition thut mir dieser Kaltsinn unsers Publikums doch wehe; und ich mufs überhaupt gestehen, dafs für reisende Virtuosen kein Ort ungünstiger ist, als Prag. Unsere Prager scheinen ihren Geschmack zu verlieren, oder übersättigt zu seyn. Herr Wölfl aus Wien, der von uns so eben nach Leipzig abreiset, und von welchem ich Ihnen daher weiter nichts sage, kann also von Glück sprechen, dafs er eine so glänzende Akademie und ein so volles Haus hatte.

Mit Herrn Hoffm. liefs sich zugleich ein Hr. Thurner auf der Flöte hören. Seine Fertigkeit, Reinheit im Vortrage, Stärke des Tons, und besonders ein trefliches Staccato befriedigte uns ganz. Er gehört gewifs unter die vorzüglichen Künstler auf diesem Instrumente. Nur sein kurzer Athem unterbricht bisweilen den Fortgang der Töne sehr unangenehm. — —

Am 12. Februar starb hier im 68sten Jahre seines Alters der Patriarch unsrer Tonkünstler, der brave Franz Duscheck, rühmlich bekannt als Klavierspieler und Tonsetzer. Er war der Verbesserer des Klavierspiels und des Musikgeschmacks überhaupt bey uns in Prag, und er-

warb sich dadurch wahren Dank. Mehrere seiner Schuler sind nun schon selbst berühmte Meister, z. B. der Kapellmeister Vinzenz Maschek und Johann Wittaseck, ein sehr talentvoller Klavierspieler und Konzertmeister bey dem Herrn Grafen Friedrich v. Nostiz, und mehrere andere. Duscheck war als ein armer Bauerknabe, wegen des hervorleuchtenden Musiktalents, von dem Grafen Joh. Karl v. Spork aufgenommen, und nach Wien zu dem berühmten Wagenseil geschickt worden. Dort bildete er sich zu einem treflichen —, und für Prag ersten Klavierspieler aus, und galt dann bis auf den heutigen Tag für den besten Meister und Lehrer dieses Instruments. In den frühern Zeiten seiner Bluthe war er ein wahrer Unterstützer der Kunst und der Künstler. Alle reisende Virtuosen wurden von ihm freundlich aufgenommen, und durch seinen Einfluſs bey dem Adel treflich unterstützt. Eine richtigere Applikatur, Anmuth und Ausdruck im Vortrage, waren die Verbesserungen, die er unter seine Landsleute brachte und sie ihnen zeigte. Er hinterläſst den Ruf eines guten Mannes. Seine Kompositionen athmen einen sanften Geist und sind für Anfänger sehr brauchbar.

Die Prager Tonkünstler feyerten ihm zum Andenken ein feyerliches, und sehr gut ausgeführtes Seelenamt, in der St. Niklas Pfarrkirche. Die Wittwe, die er hinterlieſs, ist die bekannte Sangerin, Madame Duscheck.

Jüngst wurde in der Musikakademie der Juristen die Kantate: *Die ihr des unermeſslichen Weltalls etc.* vom Hrn. Kunz, dem Erfinder und Erbauer des *Orchestrions* instrumentirt, aufgeführt; und ich kann sagen, daſs er in den Geist Mozarts ziemlich genau einzudringen verstand. Es gefiel und machte Effekt. Es ist Ihnen nehmlich bekannt, daſs diese Kantate von Mozart nur für's Klavier gesezt wurde. — —

Wien den 24. März 1799.

Nun bin ich bereits sechs Wochen hier, und habe noch nicht Zeit gehabt, Ihnen über den hiesigen Zustand der Tonkunst sowohl, als über die darin vorfallenden Merkwürdigkeiten die geringste Nachricht zu ertheilen. Desto fleiſsiger will ich von nun an seyn. Ich fange meine Nachrichten mit einem Ereignis an, das ein vortrefliches Omen für Sie selbst ist.

Am 19ten dieses habe ich Haydns *Schöpfung* gehört. Ihnen von diesem Glucke (denn dafur erkläre ichs) nicht sogleich Nachricht zu geben — das würde entweder zu wenig Gefühl für die Kunst, oder zu wenig für die Freundschaft verrathen. Dieses Meisterstück der neueren Musik wurde im Nationaltheater nächst dem Burgthore gegeben. Der Zulauf war auſserordentlich, und da der Preis einer Loge auf 6 Ducaten, eines gesperrten Sitzes auf 2 Fl. erhöht wurde: so belief sich die Einnahme auf 4088 Fl. 30 Kr. — eine Summe, die noch nie in einem Wiener Theater eingenommen wurde *). Ueberdies bezahlte der Adel noch alle dabey vorkommende nicht unbeträchtliche Unkosten **). Man kann sich kaum vorstellen, mit welcher Stille und Aufmerksamkeit das ganze Oratorium angehort, bey den auffallendsten Stellen durch leise Ausrufungen nur sanft unterbrochen, und zu Ende jedes Stücks und jeder Abtheilung, mit enthusiastischem Beyfall aufgenommen ward. Herr Saal nebst seiner Tochter zeichneten sich sehr dabey aus. Nun bearbeitet Haydn ein neues groſses Werk, welches der würdige Herr Geheimerath Freyherr van Swieten nach Thomsons Jahrszeiten metrisch bearbeitet, und wovon er bereits die erste Abtheilung, den *Frühling*, fertig hat. Die Neugierde aller Musikfreunde ist schon aufs äuſserste gespannt. Auch schreibt H. jezt, wie ich von ihm selbst weiſs, sechs neue Quartetten für den Ungarischen Grafen K. — Nun von etwas Anderm.

---

*) Selbst Marchese Crescentini und Mde. Vigano, die in Wien bisher die stärksten Einnahmen hatten, hatten diese Einnahme nicht.

**) Das Sänger- und Orchesterchor bestand aus mehr als 180 Personen.

Ich war gestern in einer Gesellschaft von wirklichen Musikkennern, die mit der Recension der Oper: *Babilons Piramiden*, die in dem 5ten Stücke Ihrer musikalischen Zeitung abgedruckt steht, sehr unzufrieden waren. Warum, hiefs es, hebt Recensent nur die mittelmäfsigsten Stellen des ersten Akts aus, um Hrn. Gallus, der wirklich Verdienste besitzt, herabzusetzen? Warum übergeht er ganz alle Schönheiten desselben? Warum z. B. den letzten Satz der Introduction, die erste Cavatine, den lezten Satz des Terzetts: *Hier Bruder wohnet meine Schöne*, die erste Hälfte des ersten Finale; und schmäht auf den ganzen ersten Akt, blos, weil er glaubt, Gallus hätte ihn ganz geschrieben, da doch Winter schon bey der Stelle: *Es lebe Timonäus*, zu arbeiten anfieng, und also die Hälfte des ersten Finale verfertigte? Der Rec., sagten sie, wird demnach (wie er sich auszudrücken beliebt) durch die Introduction des zweyten Akts gleich in eine andere, in die ächt lyrisch-tragische Welt versetzt, blos um Hrn. Winter ein Kompliment zu machen, oder seine Ohren und sein Geist vermögen nicht „eine äusserst gemeine Komposition" von einer voll Würde und Schönheit zu unterscheiden: denn im entgegengesetzten Fall hätte ihm Winters Komposition auch im ersten Akte auffallen müssen, da sie eben so brav gearbeitet ist, als die des zweyten Akts *). Sehen Sie, Freund, so raisonnirte man, und, unter uns, die Herren haben so unrecht nicht. Ich habe diese Oper gehört, und der Effekt der Musik des Hrn. Gallus ist wirklich stark. Viele von den vorgeworfnen Fehlern mufs Herr Schikaneder auf sich laden, der es sich zur Gewohnheit gemacht hat, in jede seiner Opern hinein zu pfuschen, den Tonsetzern manchmal die besten Stellen, wegzustreichen, und schlechte dafür hinzusetzen. Selbst Mozart mufste sich bey der Verfertigung der *Zauberflöte* seiner Kritik aussetzen, und hatte nicht wenig Verdrufs dabey auszustehen. Z. B. das Duett: *Bey Männern, welche etc.* mufste er fünfmal komponiren, ehe es ihm gut war. Herr Gallus war also manchmal zu nachgiebig, welches der Fall bey Hrn. Winter nicht war; obwohl ich dadurch nicht behaupten will, dafs dieser nicht viele Vorzüge vor jenem besäfse. Im Gegentheil schätze ich Hrn. Winter im Opernfache aufserordentlich, und in Chören besonders sucht er seines gleichen. — Von den neuen Opern, welche hier mit Beyfall gegeben worden sind, und worunter sich besonders das *Sotteraneo* oder das *Burgverlies* von Pär, *Falstaff o sia Le tre burle* von Salieri, und der *Kopf ohne Mann* von Wölfl auszeichneten, schreibe ich Ihnen nächstens.

Anmerkung d. Redakt.

*) Die hier kritisierte Kritik hat einen Mann zum Verf., der als einer der bedeutendsten Musikkenner und Komponisten in Deutschland anerkannt ist. Es gebührt uns nicht, den geringsten Antheil an dieser Befehdung zu nehmen, da der Rec. vielleicht den Handschuh selbst aufnehmen wird: aber dafs er Herrn W's Arbeit am Finale des ersten Akts übersehen konnte, ist daraus begreiflich, dafs Herr G. sich als Kompositeur des ganzen ersten Akts genannt und der Rec. geschrieben hat. Meine Bemerkungen gehen nicht weit ins Werk hinein, eine gute Hälfte dieses Akts habe ich nicht über's Auge und Herz bringen können. — —

(Hierzu die musikalische Beylage No. XII. und das Intelligenz-Blatt No. XI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April. | №. XI. | 1799.

Nachricht für Theaterdirektionen.

Diejenigen Theaterdirektionen, welche die Partituren der von Herrn Kapellmeister J. Wölffl in Wien in Musik gesetzten, und mit so vielem Beifall aufgenommenen Opern:

Das Milchmädchen.

und

Der Kopf ohne Mann.

gegen ein angemessenes Honorar an sich zu bringen wünschen, belieben sich deshalb an uns zu wenden, um die näheren Bedingungen zu erfahren.

Da Herr Kapellmeister Wölffl sich jetzt auf Reisen befindet, so haben wir hierzu besondern Auftrag von ihm erhalten.

Breitkopf und Härtel.

Erinnerung in Betreff der, auf Pränumeration angekündigten 3 Klaviersonaten op. 94 von Joseph Haydn.

Unterzeichnete Handlung würde es nicht wagen, vor dem musikalischen Publikum mit einer Entschuldigung aufzutreten, wenn sie sich jemals eines vorsätzlichen Betrugs hätte schuldig machen wollen. Denn sie kaufte das Manuscript dieser Sonaten vom Musikdirektor Hampel, welcher die Versicherung gab, dass dieselben ganz original von Haydn komponirt, und noch unbekannt wären. Sie wurden in Gegenwart mehrerer Musikverständigen probirt, und allgemein als Haydn's Arbeit anerkannt. Man trug daher kein Bedenken, diese Sonaten dem Stiche zu übergeben, und in der reinsten Absicht auf Pränumeration anzukündigen. Kaum waren aber dieselben gestochen, als ein gewisser respektabler Freund in Oberschwaben, dem ein Ankündigungsblatt davon zu Gesichte kam, der Endesgenannten Handlung in einem Brief entdeckte, dass er diese drei Sonaten bereits eine lange Zeit unter Haydn's Namen abschriftlich besitze, indem er sie davon durch Ueberschickung der Themen aller darin enthaltenen Stücke vollkommen überzeugte, und dass eben dieselben von Tomich, einem Eleven des Jos. Haydn, dem er sie als sein erstes Werk zueignete, im Jahre 1794 bei André in Offenbach herausgekommen seyen. Bei Gelegenheit eines Besuchs, den der Musikdirektor Knecht von Bibrach dem obenerwähnten Freunde am 16ten Jänner dieses Jahres zu S** machte, sah derselbe diese geschriebenen Sonaten von Haydn, prüfte und hielt sie dann selbst wegen der darin athmenden Haydn'schen Manier beinahe eher für dieses Meisters, als für Tomichs Komposition, unerachtet er diese nämlichen Sonaten vor 4 Jahren auch unter dem Namen des Lezteren kennen gelernt hatte, weil nicht selten ein und ebendasselbe Tonstück unter verschiedenem Namen und veränderter Gestalt im musikalischen Publikum zu circuliren pflegt, und wirklich eben diese Sonaten schon eine lange Zeit in Abschriften als Haydn's Arbeit, blos mit einer obligaten Violin herumschleichen, und seit wenigen Jahren gestochen als ein Trio neben der obligaten Violin noch mit der ganz entbehrlichen Begleitung eines Violoncells im Umlauf sind.

In Rücksicht dieser aufrichtigen Darstellung, deren Wahrheit sich durch authentische Belege erhärten lässt, hoffet man, dass das musikalische Publikum diesen äusserst unangenehmen Vorfall, der sich mit diesen Sonaten ereignete, nicht zum Nachtheile des Verlegers, der nicht der betrügende, sondern selbst leider! der betrogene Theil ist, beurtheilen werde: denn schon sowohl die Anzeige der Anfangsthemen einer jeden Sonate auf dem Ankündigungsblatte als die unten daselbst angefügte Anmerkung, spricht ihn von aller absichtlichen Betrügerei los. — Der Versprach des zehnfachen Pränumerationspreises beziehet sich nicht, wie Hr. S. meinet, auf sämmtliche Pränumeranten, sondern nur auf den Entdecker. Der erste hat aus Edelmuth auf den Gewinnst desselben Verzicht gethan. Inzwischen da die Exemplare dieser 3 Sonaten bereits zur Abgabe fertig daliegen, und der Ankündigung zu folge sehr schön gestochen und reinlich abgedruckt sind; so können nun die Herren Pränumeranten nach Belieben entweder die gestochenen Sonaten, die nach dem Urtheile mehrerer Kenner wirklich gut sind, in Empfang nehmen, oder den Pränumerationspreis nebst gehabten Spesen franko zurückerhalten.

München, d. 4. März 1799.

Falterische Musikhandlung

Nachricht an das Publikum.

Allen Freunden der höhern Dichtkunst und der Klopstockschen Muse insbesondere, ist das schöne Gedicht bekannt, das im zweiten Theile der bei Göschen zu Leipzig im Jahre 1798 erschienenen neuen Ausgabe der Klopstockschen Oden, unter der Aufschrift: Psalm, enthalten ist. Das Vaterunser ist der Stoff dieser Ode: Nie sind die erhabenen Gedanken, und die tiefen Gefühle der Abhängigkeit des dürftigen Menschen von der allmächtigen Barmherzigkeit, welche dieses Universalgebet in sich fasst, richtiger entwickelt; nie mit mehr Schwung und Klarheit zugleich erläutert worden, als hier durch Klopstock geschehen ist. — Welch ein Schatz für die Kirchenmusik muss dieses Gedicht, durch eine meisterhafte und dem hohen Fluge desselben sich völlig gleichhaltende Komposition werden? Dieses Gedicht! dessen Inhalt allen Christen gleich interessant, gleich verständlich und heilig, und der ewige Refrain aller Andachtsübungen, aller gottesdienstlichen Feierlichkeiten im Christenthume ist! Naumann, — hat uns mit diesem Schatze bereichert: Er ist gesonnen, sobald ein annehmlicher Verleger sich zur Herausgabe des Werks, bey welchem er wegen dessen Gemeinnützigkeit wohl seine Rechnung finden dürfte, anbieten wird, diesen Psalm öffentlich bekannt zu machen. Die gemischtesten Gemeinen werden ihn in den vollgedrängtesten Tempeln mit allgemeiner Rührung und Erbauung anhören: und die Hausväter werden ihn gern in ihrem Familienkreisse beim Altar häuslichstiller Andacht anstimmen. — Schwierige Künstlichkeiten der Instrumentalbegleitung, können die Aufführung auch in kleineren Kirchen nicht hindern. Die Hauptsache beruht im Gesange. Mit einer reinen vierstimmigen Besetzung und mit einem richtigen Vortrage, der den Sinn von Wort und Note treu hingiebt, kann viel gewürkt werden. Von den Schwierigkeiten, welche Naumann bei der Bearbeitung dieses Gedichts und bei der sich gewählten Form des Ganzen überwunden hat, sage ich nichts: Die Kenner werden hören, wie er gesiegt hat, — und werden ihn bewundern, und alle gefühlvolle Seelen, werden ihm für seine Arbeit danken.

Dresden, am 24. Februar 1799.

Nachricht.

Es war bisher allgemeine Klage, dass, so grosse Fortschritte auch bisher in der Musik gemacht, besonders für

das Klavier, Violin und andere Instrumente, viele Werke in jeder Messe erscheinen, dennoch so wenig für das Lieblingsinstrument der Damen, die Harfe, geliefert wird.

Ich wage es demnach eine Anzahl von Liedern unter dem Titel:

Gesänge für die Harfe und das Klavier,

dem musikalischen Publikum anzubieten; die Poesie derselben ist ungekünstelt, die Komposition dem Text ganz angemessen, beide sind sprechend, sanft, anmuthig, leicht; ohne Prunk in einander geschmolzen, dass auch der nicht musikalische den Zweck der Stücke errathen, und kein Liebhaber seinen Beitrag vergebens dafür hingegeben haben wird.

Die Stücke, die sich vornehmlich für die Harfe eignen, sind mit einem * bezeichnet, und erhalten nur durch dies Instrument ihren hohen Grad von Eleganz; überhaupt enthält diese Sammlung eine schöne Mischung von Liedern, und dient zugleich für Liebhaber des Klaviers, als vornemlich der Harfe, daher sie auch füglich als Quadro's gespielt werden können.

Die Sammlung wird in meinem Verlag korrekt gedruckt auf gutem weissen Papier in Querfolio, zwischen 15 bis 16 Bogen stark, nächste Michaelis erscheinen.
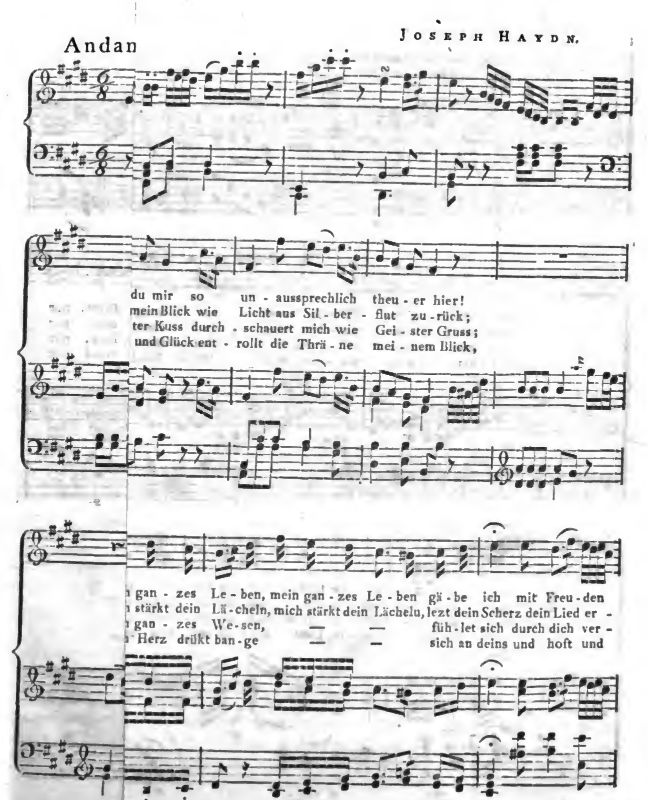
Da der Druck der Musikalien einen besonders beträchtlichen Kostenaufwand erfordert, so versuche ich den Weg der Pränumeration, und biete denen, welche diese Sammlung für einen wohlfeilen Preis zu besitzen wünschen, solche für 20 ggr. Preuss. Courant an; der Pränumerationstermin dauert bis Michaelis, nachher wird der Werth um die Hälfte erhöhet. Diejenigen, welche die Güte haben Pränumeranten zu sammlen, erhalten bei 10 Exempl. Eins, bei 15 Zwei, und auf 20 Exempl. Drei Freiexempl., für ihre Bemühung. Die Namen der Pränumeranten und Förderer dieses Unternehmens, sollen sämmtlich der Sammlung vorgedruckt werden; daher um früheste freie Einsendung der deutlich geschriebnen Namen und Pränumerationsgelder ersucht wird.
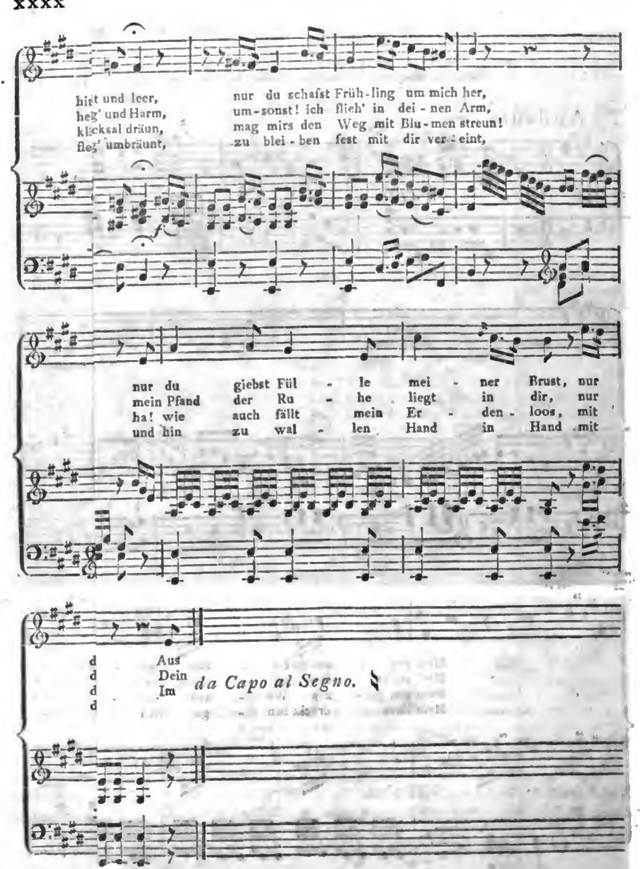
Glogau, den 24. März 1799.

Neue GüntherSche Buchhandlung.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

eitung.


Andan
JOSEPH HAYDN.
du mir so un - aussprechlich theu - er hier!
mein Blick wie Licht aus Sil - ber - flut zu - rück;
ter Kuss durch - schauert mich wie Gei - ster Gruss;
und Glück ent - rollt die Thrä - ne mei - nem Blick,
gan - zes Le - ben, mein gan - zes Le - ben gä - be ich mit Freu - den
stärkt dein Lä - cheln, mich stärkt dein Lächelu, lezt dein Scherz dein Lied er -
gan - zes We - sen, füh - let sich durch dich ver -
Herz drükt ban - ge sich an deins und hoft und


hirt und leer,
heg' und Harm,
klicksal dräun,
fleg' umbräunt,
nur du schafst Früh-ling um mich her,
um-sonst! ich flieh' in dei-nen Arm,
mag mirs den Weg mit Blu-men streun!
zu blei-ben fest mit dir ver-eint,
nur du giebst Fül - le mei - ner Brust, nur
mein Pfand der Ru - he liegt in dir, nur
ha! wie auch fällt mein Er - den - loos, mit
und hin zu wal - len Hand in Hand mit
d Aus
d Dein
d Im
d
da Capo al Segno.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten April. №. 29. 1799.

Abhandlung.

Etwas über den guten Unterricht in den Anfangsgründen.

Es giebt sehr wenige unter den Gelehrten und Künstlern, denen es Vergnügen macht, Unterricht zu ertheilen, aber noch wenigere, die sich damit befassen könnten, jemanden in den ersten Anfangsgründen zu unterrichten. Sollte dies nicht einer von den Hauptgründen seyn, warum es so viele verdorbene Künstler und Gelehrte giebt, und warum unter den Liebhabern der Künste und Wissenschaften hundert Pfuscher gegen einen wahren Kunstverständigen gerechnet werden können? Der Schaden einer schlechten Unterweisung in den Anfangsgründen überwiegt bey weitem alle die Vortheile, welche bey der Menge von Lehrmeistern gemeiner Art, durch Vervielfältigung des Unterrichts erhalten werden.

„Man sollte alle schlechte Meister todtschlagen" höre ich oft meine S... sagen, und ich zweifle gar nicht, dafs die Kunst dabey gewinnen würde, wenn es auch nicht möglich wäre, aller Orten die besten Lehrmeister zu erhalten, oder bey Erlernung der Künste und Wissenschaften den Unterricht des Meisters gänzlich entbehren zu können.

So lange aber dieses nicht Statt finden wird, wäre es doch wenigstens zu wünschen, dafs alle gute Lehrmeister sich bequemen möchten, ihren Unterricht durch die Unterweisung in den ersten Anfangsgründen vollständiger zu machen, und es nicht unter ihrer Würde zu halten, dem wifsbegierigen Schüler das A b c der Künste und Wissenschaften zu lehren, weil doch niemand in denselben Fortschritte machen kann, der gleich zu Anfange durch einen schlechten Unterricht verdorben worden ist. Der verlohrne Aufwand an Zeit und Vermögen wird immer noch das geringste seyn, was man dabey in Anschlag zu bringen hat, aber die grofse Schwierigkeit, jeden mühsam erlernten Fehler sich wieder abzugewöhnen, und das gänzliche Verleiden der Kunst — noch mehr aber, das unselige Fortpflanzen aller der Mängel und Gebrechen, mit denen der bessere Geschmack vielleicht Jahrhunderte zu kämpfen haben wird, das ist das eigentliche Bedauernswerthe, was den verwahrlosten Unterricht in den ersten Anfangsgründen unausbleiblich zu begleiten pflegt. Aus dem Grunde sollte man auf gute Vorschläge bedacht seyn, wie man den erfahrensten Meistern in jeder Kunst und Wissenschaft das Geschäft des ersten Unterrichts zur Gewissenspflicht machen könnte, deren Erfüllung ihnen so werth und theuer wie die Ausübung ihrer Kunst selbst, und so belohnungsvoll wie jede andere Anwendung ihrer edeln Kräfte seyn müsste.

Hier sind einige von diesen Vorschlägen, denen ich eine ernsthafte Erwägung und eine günstige Befolgung wünsche.

Man gebe den guten Lehrmeistern zu bedenken, welche unbeschreibliche Mühe sie sich ersparen werden, wenn sie künftig von Grund aus ihre Schüler unterrichten. Der Verdrüfslichkeit nicht zu gedenken, welche ihnen so oft bey der Wahrnehmung natürlich guter Anlagen, durch die erlernte Fehlerhaftigkeit der Schüler erweckt zu werden pflegt; wie viele nutzlose Stunden haben sie nicht damit zubringen müssen, dafs ihre verwöhnten Schüler mit der eigenthümlichen Manier bekannt wurden, worin sich jeder Lehrmeister von dem andern unterscheidet! Und wenn man die Sache gründlich unter-

sucht, was haben sie wohl anders thun können, als dafs sie den Schüler wieder dahin zurückführten, wo er ausgegangen war? Wenn sie auch ihrem Unterrichte nicht den Nahmen der Anfangsgründe geben wollten, in der Sache selbst war doch sehr wenig Unterschied; es müsste denn seyn, dafs sie bey ihrem Unterrichte weniger an die Fortschritte des Schülers, als an ihre eigenen gedacht, oder den Unterricht blos als ein Erwerbmittel zur Erreichung ihrer anderweitigen Absichten benutzt hätten.

Man suche ferner den guten Lehrmeistern das verderbliche Vorurtheil zu benehmen, dafs der Unterricht in den ersten Anfangsgründen eine undankbare Arbeit sey. Nichts in der Welt kann belohnender seyn, als die ersten wohlgelungenen Versuche fleifsiger und wifsbegieriger Schüler, und das allmählige Uebersteigen der Schwierigkeiten, deren Ueberwindung eine Frucht der heifsen Lernbegierde ist, womit wir jedes neue, unbekannte Werk zu treiben pflegen. Dabey kommt aber freylich alles auf die Art und Weise an, wie man den ersten Unterricht ertheilt. Wenn man den Schüler gleich anfänglich durch mechanische Formeln abschreckt, wenn man das Schwere dem Leichten vorausgehn läfst, oder sein Gedächtnifs mit Regeln peinigt, deren Anwendung man ihm nicht eher zeigen kann, bis er sie schon längst vergessen hat; wenn man bey den Zeichen der Sache sich so lange aufhält, bis die Lust zur Sache selbst darüber vergangen ist; wenn man sich einbildet, es dürfe der Schüler in dem ersten halben Jahre gar nicht fragen, wozu man das alles lernen müsse — alsdann darf man sich nicht wundern, wenn Lehrer und Schüler wünschen, dafs es in der Welt doch keine Anfangsgründe geben möchte.

Man bemühe sich, das Ehrgefühl der guten Lehrmeister rege zu machen. Ihre Kunst wird dadurch entweiht, wenn sie, durch ihre Verweigerung des ersten Unterrichts, unberufene Menschen privilegiren, uns in das Heiligthum der Kunst einführen zu dürfen. Was für Begriffe von Kunst und Wissenschaft müssen sich diejenigen bilden, die kein höheres Muster in denselben, als ihren schlechten Lehrmeister kennen? Wird der folgende Unterricht wohl im Stande seyn, ihren verstimmten Nerven einen andern Ton zu geben? Werden sie die lächerliche Meynung aufgeben, dafs ihr erster Lehrmeister unter die allervorzüglichsten und geschicktesten zu rechnen sey, nur dafs man seine grofsen Geschicklichkeiten nicht gehörig erkannt und geschätzt habe? Der gute Künstler sollte keinen edlern Stolz kennen, als der Geschmacklosigkeit entgegen zu arbeiten. Niemals aber wird er diesen Zweck erreichen können, so lange er das Uebel nicht mit der Wurzel ausreifst, und durch seine nachgiebige Gefälligkeit verhindert, dafs junge talentvolle Menschen nicht durch Pfuscherey verdorben und für die weitere Ausbildung der schon vorhandnen Vortheile in Künsten und Wissenschaften unbrauchbar gemacht werden.

Mit den guten Lehrmeistern sollten sich aber auch die Freunde des Geschmacks vereinigen, und von ihrer Seite alles anwenden, wodurch sie jenen das Geschäft des ersten Unterrichts wichtiger und leichter machen könnten. Leute von Geschmack sollten vor allen Dingen dafür sorgen, dafs man sich von der Wichtigkeit des ersten Unterrichts bessere Begriffe bilden lernte. Ihr Urtheil hat entschiedenen Einflufs auf das Urtheil der übrigen, die bisher durch ihre verächtliche Behandlung der Lehrmeister in den Anfangsgründen allen guten Lehrmeistern den ersten Unterricht verleidet haben. Sie können aber auch im Gegentheil bewirken, dafs Leute von Ansehn und vielvermögenden Kräften, gute Meister bewegen, sich einem Geschäfte zu unterziehen, welches sie bisher für zu klein gehalten haben, als dafs sie sich damit abgeben wollten.

Sobald nur die Meister in den Anfangsgründen eben so gut, vielleicht noch besser bezahlt werden, als man sonst für den gewöhnlichen Unterricht zu geben pflegt; sobald man ihnen nur für die Gefälligkeit des ersten Unterrichts eine eben so grofse, vielleicht noch gröfsere Er-

kenntlichkeit, wie für den nachherigen Unterricht wird blicken lassen: so werden sich auch allmählig die Vorurtheile zerstreuen, mit denen grofse Künstler und Gelehrte sich bisher geschmeichelt fanden, wenn man ihnen eine so kleinfügige Arbeit, wie die Unterweisung in den ersten Anfangsgründen, gar nicht zumuthen wollte. Noch mehr aber können Leute von Einsicht und Geschmack durch ihr eignes Beyspiel möglich machen.

Keiner von denen, die sich Lieblinge der Musen nennen lassen, sollte jemals zugeben, dafs ihm oder den Seinigen Unterricht von einem mittelmäfsigen oder gar von einem schlechten Meister gegeben werden dürfte. Lieber eine Kunst gar nicht, als sie von einem schlechten Meister lernen, das sollte eine Regel ohne Ausnahme seyn. Immer findet sich Gelegenheit, eines guten Meisters habhaft zu werden, wenn man sie nur erwarten, oder vielmehr zur rechten Zeit benutzen will. Während der Zeit hat man noch so viele andere Dinge in der Welt zu treiben, dafs man über die Ausfüllung der Zeit und Anwendung der Kräfte in keine unruhige Besorgnifs fallen darf. Mufs doch nicht alles auf einmal in den ersten zehn Jahren unsers Lebens erlernt werden. Wir werden es in keiner Sache zu einer gewissen Vollkommenheit bringen, wenn wir alle Künste und Wissenschaften auf einmal erschöpfen, und dabey nicht einmal unsern Geist zu seiner gehörigen Reife wollen kommen lassen. Mancher würde wohl mehr gelernt haben, wenn er nur gleich anfänglich nicht so viel hätte lernen wollen; und mancher würde seine verlohrnen Jugendjahre nicht betrauern, wenn ihm seine mechanischen Lehrstunden nicht so frühzeitig um alle Besonnenheit gebracht hätten. Auf dem rechten Wege kann man immer noch zu seinem Ziele gelangen wenn man sich auch verspätet hätte: wer aber einmal auf einen falschen Weg gerathen ist, der kann lange suchen, ehe er sich wieder zurecht finden wird.

Kein verständiger Mann sollte sich jemals den Vorwurf zu Schulden kommen lassen, dafs er aus Eigennutz und Kärglichkeit einen mittelmäfsigen Lehrmeister dem besten, den er nur finden konnte, blos darum vorgezogen habe, weil er sich auf diese Weise einige Kosten ersparen konnte. Väter und Vormünder entschuldigen fich und ihre Pflegbefohlne nicht selten bey einer folchen Wahl mit dem Gedanken, dafs es ihr Vermögen nicht erlaubt habe, sich nach einem bessern Lehrmeister umzusehn. Wüfsten sie, welchen unwiederbringlichen Schaden sie dadurch veranlassen, und welche schwere Verantwortung künftig einmal auf sie fallen werde, sie würden das letzte Kleinod verpfänden, um damit einen Schatz zu retten, der tausendfältig wuchern kann. Verlohrne Zeit, verlohrne Kräfte, verlohrne Gelegenheiten lassen sich mit keinem Gelde wieder erkaufen. Ein einziges Talent hingegen, durch sorgfältige Pflege entwickelt und zur Reife gebracht, kann für mich eine unerschöpfliche Quelle von Reichthümern, oder welches noch mehr sagen will, von Annehmlichkeiten seyn, die mich alle Reichthümer in der Welt vergessen lassen.

Horstig.

Recension.

Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapunkte. Eine Beylage zu jeder musikalischen Theorie, von I. G. Portmann. Darmstadt, 1798. In Octav, 270 Seit. Text, und 19 Seit. Notenbeyspiele. (1 Rthlr. 8 Gr.)

Dem Titel zu Folge erwartete der Recensent mit Recht, in der vorliegenden Schrift viel Neues, Wichtiges und Belehrendes zu finden. Begierig las er daher diese Beylage zu jeder musikalischen Theorie, in der Hofnung, seine Kenntnisse dadurch merklich zu bereichern; allein kaum hält er sich für die Mühe des mehrmaligen Durchlesens derselben entschädigt. Denn ob sich gleich allerdings einige neue und scharfsinnige Bemerkungen darin befinden, so enthält sie doch auf der andern Seite so viele Irr-

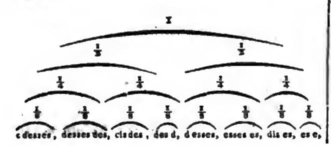
thümer, sonderbare Behauptungen, offenbare Widersprüche, falsche Erklärungen, unbedeutende Distinctionen, ekelhafte Wiederholungen etc. in einer, selbst dem geübtesten Denker oft kaum verständlichen Schreibart, dafs wir diejenigen Musikstudirenden, die noch keine festen Grundsätze haben, und das Falsche von dem Wahren nicht unterscheiden können, lieber davor warnen möchten.

Unser Plan erlaubt es zwar nicht, Schriften von solchem Gehalte weitläuftig zu recensiren; indefs glauben wir doch, in dem gegenwärtigen Falle — wo es auf nichts geringers, als auf ein Grundprincip der Harmonie etc. abgesehen ist — eine Ausnahme machen, und uns etwas ausführlicher auf die Prüfung derselben einlassen zu müssen; weil sonst vielleicht Einer oder der Andre durch die Scheingründe des Verfassers auf Irrwege verleitet, und gegen die bereits vorhandenen bessern Schriften über die Theorie der Tonkunst misstrauisch werden könnte. Wir wählen dazu vorzüglich den dritten, vierten und siebenten Abschnitt der ersten Abtheilung, weil darin das Hauptsächlichste in Hinsicht auf die Harmonie enthalten ist. Die andern minder wichtigen Abschnitte übergehen wir entweder ganz, oder berühren nur einiges daraus. Denn um alle irrige Behauptungen des Verfassers zu widerlegen, würde ein ganzes Buch kaum hinreichend seyn.

Der dritte Abschnitt (S. 7. ff.) handelt von den Tonarten, die hier auf eine sehr sonderbare Art erklärt und bestimmt werden. Der Verf. pflegt aber in dieser Schrift nicht selten in Absicht auf die Ordnung etwas nachlässig zu seyn; daher erfährt man erst S. 12., was bey ihm eine Tonart heifst, nämlich: „der Umfang, in welchem die Töne terzenweise nach einer bestimmten Lage über einander oder coëxistirend verbunden werden, wovon einer als Haupt- oder Fundamentalton auf jeden andern, und jeder andere wieder auf den Fundamentalton bezogen wird." Was etwa gegen diese Definition einzuwenden wäre, übergehen wir für jetzt, weil es dem Verf. in diesem dritten Abschnitte hauptsächlich um ein Maafs zu thun ist, wodurch er den Umfang oder die Grenzen der Tonart bestimmen kann. Er wählt dazu das von ihm so genannte Terzenmaafs. „Die Länge oder der Abstand auf der Leiter (Notenzeile) von einer Linie zur andern, oder von einem Zwischenraume (*Spatio*) zum andern, z. B. $\begin{smallmatrix} e, & f \\ c, & d \end{smallmatrix}$ etc. ist dies allgemeine sinnliche Terzenmaafs für die Aufsenseite der harmonischen Intervalle." (S. 8.) „Dieses Terzenmaafs sechsmal genommen, erschöpft die Grenzen einer Tonart." (S. 12.) Wir halten dieses Maafs schon deshalb eben nicht für schicklich gewählt, weil man vermittelst desselben nicht blos die beyden Tonarten der neuern Musik, nämlich die Dur- und Molltonart, sondern auch die Tonarten der Alten — die doch der Verf. S. 30 von seinem Systeme ausgeschlossen wissen will — erhalten oder herausmessen könnte. Nähme man z. B. den Ton E zum Fundamentaltone an, und setzte die übrigen sechs unabhängigen Töne terzenweise darüber: so hätte man weder eine harte, noch eine weiche, sondern die phrygische Tonart. Und den Ton H zum Fundamentaltone angenommen, entstände durch die gedachte terzenweise Verbindung, eine Tonart, die sogar, aus Mangel der reinen Quinte, in der Musik der Alten nicht üblich war. Zwar heifst es S. 13: „Dabey kommt alles auf die erste und letzte Terz an;" allein aus welchem Grunde müssen denn die erste und letzte Terz gerade das grofse Terzenmaafs u. s. w. haben? Etwa deshalb, weil sonst das gewählte Maafs des Verf. zur Bestimmung der harten Tonart nicht passend wäre? Nun freylich, in diesem Falle wollen wir gern nachgeben. — Allein auch in einer andern Rücksicht halten wir, zur Bestimmung der Tonarten, den Notenplan für ein unzweckmäfsiges Hülfsmittel, weil er nämlich aufserwesentlich ist, und zu den blos willkührlichen Zeichen gehört, worauf sich, theoretisch betrachtet, eigentlich nichts gründen läfst. Aus der Geschichte der Tonkunst konnte Herr P. wissen, dafs man vor Guido aus Arezzo noch keinen Notenplan hatte; dafs anfangs nur die Linien, die Zwischenräume hingegen

gar nicht benutzt wurden, und dafs folglich damals zwey zunächst liegende Linien nicht eine Terz, sondern nur eine Secunde darstellten. Und wer bürgt uns dafür, dafs künftighin mit dem Notenplane keine Abänderung vorgenommen werde? Vorschläge dazu hat man bekanntlich seit kurzem gethan. (S. **Rohleders** Erleichterung des Klavierspielens, S. 17 ff.; und **Altenburgs** Versuch einer Anleitung etc. S. 70). Ueberdies bezeichnen, nach der gegenwärtigen Einrichtung des Notenplans, ja nicht alle zunächst liegende Linien und Zwischenräume eine grofse Terz, die doch Herr P. hierbey voraussetzt. — Wenn aber dessen ungeachtet die Tonarten vermittelst des Notenplans bestimmt werden sollten, so sehen wir doch nicht ein, warum dies gerade terzenweise geschehen mufste. Denn hatte der Verf. weiter keinen Grund dazu, als weil der Abstand von einer Linie zur andern etc. ein allgemein sinnliches Terzenmaafs ist — und einen andern können wir nicht auffinden: — so hätte dies eben so gut und in einer noch natürlichern Ordnung, secundenweise geschehen können. Aber, wie gesagt, was kann hierbey der Notenplan bestimmen! Ungleich gründlicher aus einandergesetzt finden wir die Lehre von den Tonarten in den Schriften von **Rameau**, **d'Alembert**, **Marpurg**, **Scheibe** u. a. m.

Das Terzenmaafs selbst, (wovon sich der Verf. S. 9 die erwünschte Wirkung verspricht,) wird in Ansehung des innern Gehalts eingetheilt in Hälften, Viertel und Achtel. Diese Theile sind Secunden; die Hälften nämlich grofse, die Viertel kleine, und die Achtel verminderte, wie dies aus folgender Vorstellung erhellet.



Schade, dafs dieses Terzenmaafs, worauf sich der Verf. so viel zu gute thut, nicht einmal nur ungefähr, geschweige denn im strengsten Sinne genommen, das wahre Verhältnifs der darin aufgestellten Secunden bestimmt, und folglich unrichtig ist. Denn wenn z. B. der vierte Theil einer grofsen Terz, wie *c des* etc. eine kleine Secunde ist, so müfste die verminderte Secunde, als der achte Theil einer grofsen Terz, gerade um die Hälfte kleiner, und folglich nicht unser *desdes* seyn, sondern zwischen *c* und *des* in der Mitte liegen. Dies ist aber, nach S. 9 nicht des Verf. Meynung. Auch kommt ein solches, von *c* und *des* gleich weit entferntes Intervall in der Ausbildung nicht vor. Wie kann sonach die verminderte Secunde der achte Theil einer grofsen Terz, oder die Hälfte einer kleinen Secunde seyn? — Nächstdem würde auch bey diesem Terzenmaafse der Unterschied zwischen den grofsen und kleinen **ganzen**, und zwischen den grofsen und kleinen **halben** Tönen ganz wegfallen. Hoffentlich wird aber der Verfasser wohl wissen, dafs der grofse ganze Ton 9 : 8 aus dem kleinen halben Tone und aus dem grofsen Limma, (25 : 24 . 27 : 25 = 9 : 8) der kleine ganze Ton hingegen aus dem grofsen und kleinen halben Tone (16 : 15 . 25 : 24 = 10 : 9) besteht; auch wird ihm wohl bekannt seyn, dafs die Ration 16 : 15 ein grofser, 25 : 24 aber nur ein kleiner halber Ton ist, und dafs also alle diese Intervalle von verschiedener Gröfse sind. — Hätte uns doch der Verfasser mit einer Temperatur beschenkt! Dabey müste das Terzenmaafs trefliche Dienste gethan haben. — Ob nun gleich Herr P. Seite 9 und 10 selbst zugiebt, dafs es bey seinen, durch das Terzenmaafs bestimmten, Intervallen nicht genau genommen werden darf, d. h. dafs sie nicht das, ihnen zukommende richtige, Verhältnifs haben, und es bey einem solchen Maafsstabe auch nicht haben können: so schreibt er doch S. 11 ganz unbefangen: „Es ist nicht wohl zu vermuthen, dafs jemand in dem successiven Messen (was ist dies für ein Messen?) der harmonischen coëxistirenden Intervalle einen Widerspruch finden sollte, wenn er das **Messen überhaupt**

kennt etc. Wollte sich der Verf. durch die letztern, hier unterstrichenen, Worte vielleicht das Ansehen eines grofsen Intervallenmessers geben, um dadurch vor einer Kritik gesichert zu seyn? — Lustig ist die S. 8 enthaltene Bemerkung: „Dabey (bey dem Terzenmaafse vermittelst der Musikleiter) wird noch vornehmlich die richtige Anschauung der Intervalle befördert, so, dafs kein Intervall mit dem andern verwechselt und etwa eine Terz für eine Secunde oder Quarte versehen und verkannt werden kann, welches leicht möglich ist, da man immer noch *cis* und *des*, *dis* und *es* etc. nicht recht unterscheidet und nennt. So sagt mancher noch, um eine kleine Terz zu bestimmen, *c dis* statt *c es*, obgleich beyde eine Linie oder (ein) Spatium von einander entfernt sind." Die sonderbare Folgerung in der erstern Periode übergehen wir hier als eine Nebensache. Nur dies bemerken wir dabey, dafs es auch jetzt, nachdem das Terzenmaafs ausgemittelt ist, noch leicht möglich seyn mufs, ein Intervall zu versehen; denn der Verf. selbst sieht S. 169 die übermäfsige Prima *c cis* etc. für eine kleine Secunde an. Auch heifsen bey ihm S. 170 $\overline{cis}\,\overline{\overline{c}}$, $\overline{dis}\,\overline{\overline{d}}$ etc. nicht verminderte Oktaven, sondern grofse Septimen. — Ja wohl grofse Septimen! — Oder sollen etwa nur die von ihm dafür anerkannten harmonischen Intervalle nach den Stufen des Notenplans, die melodischen aber nach einem andern Maafse bestimmt werden? Nun, dann würde ja die Verwirrung noch gröfser; denn successiv (wie sich der Verf. gewöhnlich ausdrückt) wäre *c cis* eine kleine Secunde, coëxistirend aber entweder eine übermäfsige Prima, oder ein *non ens*. Gleichwohl kommen S. 164 auch bey den melodischen Intervallen, wie billig, die Stufen mit in Betrachtung. Wer weifs dies alles zu enträthseln? — S. 12 heifst es: „Man hat herausgebracht, dafs alle zwölf Tonarten der Alten sich auf zwey zurückführen (?) lassen, und diese sind die allgemein angenommenen Tonarten der Neuern, nämlich die Dur- und Molltonart." Auch dieses ist nur zum Theil wahr. Denn ob man gleich, ungefähr seit 150 Jahren, (s. Marpurgs kritische Einleitung etc. S. 138) von den Tonarten der Alten nur die Ionische und die Aeolische in der neuern Musik beybehalten hat, so sind doch die übrigen nicht auf unsere Dur- und Molltonart zurückgeführt worden — wie sich der Verf. unrichtig ausdrückt; — sondern sie existiren wirklich noch, und weichen von unserm Dur und Moll sehr merklich ab, wie jeder weifs, der einen Choral in der Dorischen, Phrygischen etc. Tonart kennt. Ueberdies ist die Aeolische nicht einmal durchgängig, und in jedem Falle unverändert als unser A moll beybehalten worden. Denn in jener Tonart gab es kein *gis*; der Verf. aber nimmt gröfstentheils nicht nur dieses *gis*, sondern auch wohl noch *dis* und *fis* in A moll auf. (S. 31, 32.) Was S. 14 von der Vorzeichnung der Molltonart steht, ist eine längst bekannte, nur nicht einstimmig für wirklich vortheilhaft anerkannte Sache. Wer daran zweifeln sollte, der kann Sorgens *Compendium harm.* S. 14; Marpurgs *Anmerkungen* dazu, S. 90; Türks *Klavierschule*, S. 68; Lingkens *Musiklehre*, S. 80 etc. darüber nachlesen. Herr P. hatte daher nicht Ursache, zu schreiben: „Ich für meine Person lasse es indefs gerne noch bey dem Alten, und bin zufrieden mit der blosen Anzeige."

(Die Fortsetzung folgt.)

Korrespondenz.

Ueber den Zustand der Musik in Magdeburg.

Gern, theurer Freund, hätte ich mein Versprechen, Ihnen Behufs der musikalischen Zeitung einige Nachricht über den Zustand der Musik in Magdeburg zu liefern, früher erfüllt, wenn der Ihnen bekannte Hauptgegenstand meiner Reise über M. B. und H. mir dazu früher Mufse gewährt hätte.

Der Zustand der Musik in Magdeburg soll sich — wie mehrere dasige Musikkenner, deren Bekanntschaft ich erhielt, mich versichert haben — seit der Vocation des Organist Mül-

ler nach Leipzig, merklich verschlimmert haben, ohnerachtet der bessere, gebildetere Theil des dasigen Publikums wirkliche Vorliebe für Musik hat und ihren himmlischen Reizen gern huldigt.

Zwar sind auch nach des Hrn. Müllers Abgang von Zeit zu Zeit öffentliche und Privatconzerte unterhalten worden, da es aber dabey mehrentheils an einem der Sache gewachsenen Anführer gefehlt hat, so ist der Grund der in Magdeburg vernachlässigten Kultur der Musik wohl hauptsächlich darin zu suchen.

So viel im Allgemeinen; nun zu dem was ich vorfand und während meines Aufenthalts in M. zu bemerken Gelegenheit hatte.

Das hiesige Theater unterhält 10 eigene Musiker, die alle einzeln recht brav spielen, wegen ihres ungleichen Vortrags aber kein gutes Ensemble bilden. Diese Bemerkung betrift vorzüglich die Violinspieler. — So hörte ich z. B. wie einer dieser Spieler bey einer Sinfonie die Terz d-fis, statt sie als zwey nach einander anzuschlagende Viertheil zu spielen, von d zu fis fortgleitete. Freylich ist der höhere Ton auf diese Art leichter zu finden, aber, gehören solche von den mehrsten Violinspielern bis zum Ekel abgenutzte Behelfe in ein Tonstück, wo noch dazu 3 oder 4 Spieler an einer Stimme stehen? Ich habe überhaupt diese im Tutti so entstellende Verzierung jetzt in den Orchestern vieler Orte bemerkt.

Zu wünschen wäre es, dafs der übrigens sehr active Musikdirektor der Bühne, Herr Pitterlin, hierauf sein ganzes Augenmerk richtete, wenn es ihm anders dazu weder an Kräften noch gutem Willen fehlt.

Noch ein Hauptfehler, der eben so sehr Mangel an Kenntnifs als an Geschmack in der Musik verräth, ist — das abscheuliche Abjagen aller und jeder Musikstücke, die ich von jenen Musikern unter Hrn. Pitterlin's Direktion vortragen hörte. Dafs durch dieses ewige Schnellspielen das Orchestre schon ganz und gar verdorben ist, bemerkte ich am deutlichsten bey dem im Decembr. vorigen Jahres im Schauspielhause gegebenen Concert des Organist Müller aus Leipzig. Herr M. führte nemlich unter andern einige Kirchenstücke auf, konnte aber trotz aller Mühe, die er sich gab, das einmal an das Jagen gewöhnte Orchestre nicht halten, und es an einen langsamen und deutlichen Vortrag in diesen Stücken gewöhnen. —

Einen zweyten Beweis von diesem unnatürlichen Eilen im Vortrage erhielt ich in einem der Privatconcerte der hiesigen Harmoniegesellschaft. Nie wurde wohl eine Sinfonie von Haydn und Mozart mehr verhunzt als hier.

Eine Sinfonie des letztern wurde so schnell genommen, dafs die zweyte Geige, an deren Spitze ein gewifs braver Spieler steht, nicht einmal im Stande war, acht Achtel heraus zu bringen, vielmehr beynahe in jedem Takte ein oder zwey Noten sitzen lassen mufste.

Möchte es doch Hrn. Pitterlin, der die Harmonieconcerte ebenfalls dirigirt — gefallen, jene Aeufserung Mozarts — die ich in Ihrer musikalischen Zeitung im 6ten Stück gelesen — zu beherzigen, wo sich Mozart über Verhunzung seiner Compositionen durch das Uebertreiben im Tempo so bitter beschwert und sehr richtig bemerkt:

> dafs, wenn kein Feuer in seinen Compositionen sey, es durch's Abjagen gewifs nicht hinein gebracht würde! —

Noch ein wesentlicher Fehler des Theaterorchesters ist der — dafs es sowohl beym Gesang als bey Concerten zu indiscret accompagnirt. Besonders übertreibt es die sfz. fp. etc. etc.

Wenn doch die Herren einen kleinen Unterschied unter Sinfoniespiel, Begleitung einer Arie etc. machen wollten!

Gnade Gott dem Sänger oder Solospieler, wenn diese Herren ein solches Zeichen während dem Accompagnement finden! — An Ton ist dann gar nicht mehr zu denken, weil die Spieler der Saiteninstrumente sofort dergestalt in ihr Instrument hinein reifsen, dafs alles schnurrt und klapt. Auch diesen groben Fehler haben sie mit gar manchen jetzigen Orchestern anderer Orten gemein.

Sowohl in einigen Opern, die ich hörte, als auch beym Gesang der Dem. Schäffer, einer sehr braven Dilettantin, fand ich das Accompagnement so, wie ich es ihnen oben schilderte, und bedauerte die Sänger und den unnatürlichen Aufwand ihrer Lungen.

Da ich hier einmal von Sängern rede, so kann ich auch nicht umhin, Ihnen noch schliesslich zu erzählen, dafs vom 18. bis zum 20. März c. die *Zauberflöte* auf hiesiger Bühne dreymal hinter einander, bey stets vollem Hause gegeben wurde.

An Decorationen und Kleidung hatte die Theaterdirektion nichts gespart, vielmehr wurde hierin meine Erwartung bey weitem übertroffen; der Vortrag der Oper selbst aber stach desto herber gegen den Pomp des Aeufsern ab.

Die Sänger intonirten falsch, sangen, wenige Sätze ausgenommen, herzlich schlecht, Pamina — eine Dem. Toscani — miauete; Tamino, Herr Haltenhoff krächzte und stiefs, und Sarastro Herr Schrader, hatte weder Tiefe noch Reinheit; das Glockenspiel stimmte ganz und gar nicht, die Posaunen setzten so fürchterlich ein, als ob es zum jüngsten Gericht gälte, und so entstand — da die übrigen Sänger noch weit unter den erwähnten stehen — ein Ganzes, welches mir dieses schöne Mozartsche Werk auf lange Zeit verleidet hat: — in Magdeburg wenigstens mag ich die *Zauberflöte* nie wieder hören.

Um obiges Urtheil über die hiesigen Theatersänger zu erklären, mufs ich noch hinzufügen; dafs Dem. Toscani, Primadonna der Oper, die mehr eine pfeifende als sonore Stimme hat, für den Kenner schönen Gesangs dadurch höchst widrig wird, dafs sie, gleich dem obenerwähnten Geiger, ohne auch nur ein einziges mal anders zu singen, bey steigenden oder fallenden Quarten, Quinten und Sexten, stets durch die dazwischen liegenden Töne fortgleitet, wodurch denn, da sie dies unaufhörlich forttreibt, bey ihrer ohnehin pfeifenden Stimme, aus dieser seyn sollenden italienischen Manier, ein widriges Miauen entsteht. Herr Haltenhoff, erster Tenorist hingegen, dessen Stimme übrigens nicht ohne alle Biegsamkeit ist, alle, vorzüglich die in die Höhe steigenden Passagen so fürchterlich stark accentuirt und stofst, dafs den an dies wider alle Regeln des guten Gesangs laufende Manoeuvre nicht gewöhnten Zuhörer angst und bange wird.

Soviel für diesmal, nächstens mehr.

Kurze Anzeige.

Klavierauszüge aus der Oper Orlando Paladino. Berlin bey Rellstab. (Mit untergelegtem deutschen Text.)

No. 1. *Ah se dirvi io potessi etc.* ist eine sehr liebe schmelzende Arie, die man nicht oft genug wieder singen kann. (6 Gr.)

No. 2. *Dille che un infelice etc.* ebenfalls ein sehr ausdrucksvolles Adagio, das in einen lebhaften Satz übergeht. (8 Gr.)

No. 3. *Temerario etc.* voll lebhaften Interesse. (6 Gr.) Alle Stücke gut eingerichtet.

Anekdote.

Da bey den französischen Finanzoperationen unter der Administration des Abbé Terray viele vom König Pensionierte, und auch einige Mitglieder der damaligen königlichen musikalischen Akademie, ihre Besoldungen verlohren, verbanden sich die letztern und übergaben dem Abbé eine Supplik — Meine Herren, antwortete dieser mit höflicher Ruhe, man mufs die befriedigen, welche weinen, ehe man die zufrieden stellen kann, welche singen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten April | No. 30. | 1799.

Abhandlung.

Vorschläge zur Verbesserung der gewöhnlichen Singschulen in Deutschland.

Der Herr Konsistorialrath Horstig hat in einer Abhandlung über die Verbesserung der Singschulen in Deutschland, welche in einige Stücke des ersten Vierteljahrs dieser Zeitung eingerückt ist, diese wichtige und gewiss jeden gebildeten Menschen interessierende Sache nicht nur eindringend zur Sprache gebracht, sondern auch manchen schätzbaren Vorschlag zur Erreichung seines Zwecks gethan. Verbesserung der Singschulen ist aber eine Angelegenheit zum gemeinen Besten. Bey dergleichen Angelegenheiten ist es aber wichtig, mehrere einsichtsvolle Männer urtheilen zu hören; und überdies weiss man ja, wie schwer es hält, gerade für solche Vorschläge Ohren, guten Willen und Thätigkeit bey denen zu finden, welche wirken könnten und sollten. Wie manches Gute solcher Art ist ausgeführt worden, um nur dem immer wiederholten Mahnen — dem „unverschämten Gailen," wie dort im Evangelio vom ungerechten Richter stehet — eine Ende zu machen. Wir machen es uns daher zur Pflicht, von noch einem uns übersandten Aufsatz, welcher denselben Gegenstand behandelt, hier Gebrauch zu machen. Da wir aber den ohnedies für unsere Absichten so beschränkten Raum schonen müssen, der hier folgende Aufsatz des Herrn Hofadvokat Klein in Eisenberg aber in seinem ersten Theile die Gebrechen der meisten jetzigen Singschulen in Deutschland bemerkt und rügt, und dabey mit dem Aufsatz des Herrn Konsistorialrath Horstig im Wesentlichen ganz übereinstimmt: so nehmen wir uns die Freyheit, nur den zweyten Theil, welcher die Vorschläge des Herrn Klein zur Verbesserung enthält, hier abdrucken zu lassen.

Herr Klein sagt in seiner Einleitung: Die Musik ist von den Griechen als eine von den schönen Wissenschaften in ihren Schulen mit getrieben worden. Die Schriften der vornehmsten griechischen Philosophen von der Musik legen dar, dass sie von dieser Nation wissenschaftlich behandelt worden ist. Die berühmten Schulverbesserer der mittlern Zeiten, Pabst Gregorius der Grosse, Kaiser Karl der Grosse und Luther, der Stifter der Reformation, haben sie ebenfalls in den Schulen eingeführet. Italien hat eigene berühmte Musikschulen unter dem Namen der Konservatorien. England setzet auf seinen Universitäten Doktoren und Professoren der Musik, und auch in unserm Deutschland wird auf den meisten Schulen die Musik mit getrieben und ihrer in vielen Schulordnungen als einer zu erlernenden Schulwissenschaft mit erwähnet. Es hat auch Deutschland wirklich viele grosse Genies aufzuweisen, welche als berühmte Tonkünstler und als musikalische Gelehrte den übrigen europäischen gebildeten Völkerschaften vorgestellet werden können. Allein wie viele oder wie wenige derselben durch den gewöhnlichen Musikunterricht in den Schulen gebildet worden, mag jeder, der hierin Erfahrung hat, selbst entscheiden; und wer diesen Schulunterricht in der Musik kennet, der wird auch sogleich einsehen, dass von der Beschaffenheit desselben wenig Erspriessliches zu erwarten sey.

Nun schildert er den Zustand oder vielmehr Uebelstand der Musik, und besonders des Gesanges auf den meisten deutschen Schulen, und findet die Hauptursachen dieses Uebelstan-

des theils in der Unwissenheit, oder Ungeschicklichkeit, oder Trägheit der Lehrer; theils in der Armuth, Verachtung und überhaupt äusserst ungünstigen Lage der meisten sogenannten Chorschüler; theils in dem Vorurtheile, dafs Erlernung der Musik die jungen Leute zu viel Zeit kosten und vom Studieren abhalten würde. Diesen Uebeln, glaubt der Verfasser, kann — bey gutem Willen — abgeholfen werden durch wenige Abänderungen des leidigen Herkommens und durch eine leichtere, kürzere und zweckmäfsigere Methode des Unterrichts. Nun gehet er zur Darlegung seiner Vorschläge im Einzelnen über, und nun spreche er selbst.

d. Redakt.

Eine bessere Methode, nach welcher die Musik auf Schulen bequem und ohne Hintansetzung der übrigen Wissenschaften erlernet werden kann, mache ich mir zur Pflicht, hier vorzutragen. Man mufs die Musikschüler in mehrere Klassen eintheilen, zu welchen aber auch mehr als ein Lehrer erfordert wird. Sobald die Knaben fertig lesen können, lasse man sie einige Stunden in der Woche Kirchenlieder singen, damit sie die Choralmelodien singen lernen, und zwar nicht immer zusammen, sondern öfters jeden einen Vers allein. Der Lehrer, welcher sie singen läfst, wird aus der Leichtigkeit, mit welcher einer die Melodien lernet, und aus der Stimme des Knaben selbst hören, wie stark etwa die Anlage zur Musik bey ihm ist. Die geschicktesten daraus werden sodann in die andere Klasse befördert, wo ihnen die Noten und Schlüssel bekannt gemacht werden, und sie unter dem Vorsingen eines schon fertigen Diskantisten die diatonische Skala singen lernen müssen, und zwar erst Stufenweis und dann auch Sprungweifs, wobey sich nur zuweilen etwa eine Violine hören lassen darf, damit der Ton nicht verlohren werde. Man lasse sie auch alle Selbstlauter durch alle Töne von der Tiefe bis zur Höhe singen, welches ungemein viel zur reinen Aussprache des mit dem Gesange zu verbindenden Textes beyträgt. Sind sie hierin geübt genug, so mache man sie mit der Geltung der Noten, mit den verschiedenen Taktarten und der Eintheilung der Noten in die Taktart bekannt; es werden ihnen Melodien aus mancherley Tonarten und von verschiedenen Taktarten an die dazu bestimmte Tafel vorgeschrieben, die sie unter Anführung eines schon geübten Vorsängers, erst blofs nach den Noten, dann mit untergelegtem Texte singen müssen. Ein *Canon perpetuus* von zwey, drey bis vier Stimmen, wird hierbey die beste Gelegenheit geben, die Schüler zu üben, auch in verschiedenen Partien singen zu lernen. Unter Anführung eben dieses Vorsängers werden ihnen auch der Triller und andere Manieren beygebracht, und nunmehr können sie in der folgenden Klasse bey Kirchen- und andern Musiken als Sänger mit gebraucht, und dabey zum Solosingen mit Recitativen und Arien mit angehalten werden, welche aber unter Anführung eines geschickten Vorsängers, nicht aber der Geige, (weil diese das Unterscheidende und Eigene der unnachahmlichen Menschenstimme nicht hat) zuerst allein mit ihnen geübt, und ihnen der besondere Vortrag, die anzubringenden Manieren, Kadenzen und dergleichen gezeigt, ehe sie bey der mit Instrumenten anzustellenden Probe, oder gar zu der wirklich aufzuführenden Musik zugelassen werden. Hier können sie auch anfangen das Klavier und die Violine unter besonderer Anleitung zu erlernen, damit sie im Stande sind, in der folgenden Klasse abwechselnd eine Alt- Diskant- oder Bafsgeige mit zu spielen, einen zusammenhängenden theoretischen Unterricht mit Verstande und Nutzen zu vernehmen und den Generalbafs zu üben. Endlich in der obersten Klasse suchen die Schüler entweder im Klavier zu mehrerer Vollkommenheit zu gelangen, oder sich auf das Orgelspielen zu befleifsigen, oder ein und anderes blasendes Instrument zu erlernen, ein jeder nach seiner natürlichen Anlage, Lust und Geschmack; auch kann ein Anfang in der Komposition gemacht, ein Kollegium über den guten Geschmack gehalten, dabey können etwa die aufgeführten Stücke oder

andere Kompositionen kritisch durchgegangen, und also nach dieser Anleitung sowohl Kenner, als auch selbst gute und gründliche Musiker gebildet werden.

Allein, fragt man, warum wird hier des Chors, der sonst gewöhnlich einige Tage vor den Häusern der Stadt zu singen pflegt, mit keinem Worte gedacht? was soll mit diesem angefangen werden? — Nach meinem Rathe ist dieser gänzlich aufzuheben, und die dazu gewidmeten Nachmittagsstunden sind theils zu Probir- und Uebungsstunden, theils zu einem wöchentlich einmal zu haltenden öffentlichen Schulkonzerte zu bestimmen, welches an einem geräumigen und dazu bequemen Orte anzustellen, und dessen Besuchung den Vornehmern und Bürgern des Orts, männlichen und weiblichen Geschlechts, gegen ein bestimmtes oder willkührliches Entréegeld zu einer Pflicht des Wohlstandes zu machen. Von diesem eingehenden Gelde werde eine Kasse errichtet, aus welcher nach und nach ein Vorrath von guten Musikalien in allen Arten angeschaffet, von den ärmern Schülern gegen Bezahlung ab- und ausgeschrieben, und in einer besondern Repositur zum Gebrauche verwahrt wird. In diesem Konzerte wird mit bloſsen Singestücken, mit bloſsen Instrumentalstücken, und aus Singe- und Instrumentalmusik zugleich bestehenden Stücken nach einer guten vorher wohlüberlegten Ordnung unter Anführung eines Musiklehrers abgewechselt, und demjenigen, der sich etwa dabey besonders hervorthut, eine angemessene Prämie ausgeworfen, auch zu manchen Zeiten ein Drama oder Oratorium aufgeführet. Der Einwurf, daſs dadurch dem Studiren zu viele Zeit entzogen und auf die Musik gewendet werden würde, wird schon dadurch entkräftet, daſs täglich etwa eine Stunde, und wöchentlich zwey Tage, an welchen, des bisher gewöhnlichen Chorsingens wegen, die Nachmittagsschule ohnedies ausgesetzet wird, etwa zwey bis drey Stunden in vorgedachter Weise auf das Studium der Musik gewendet, dem Studiren der übrigen Wissenschaften keinen Eintrag thun. Man erwäge ferner, daſs, wenn auf diese Art der Unterricht in der Musik etwa vom achten oder zehnten Jahre angefangen, und bis zum achtzehenten oder zwanzigsten Jahre, vor welchem es durchaus nicht rathsam ist, auf die Universität zu ziehen, fortgesetzet wird, in diesem Zeitraume von acht bis zehn Jahren schon beträchtliche Fortschritte in der Musik gemacht werden können.

Sind nun Schüler, welche bey angewendetem Fleiſse in den Wissenschaften und in der Musik bis ohngefähr zum zwanzigsten Jahre auf der Schule zugebracht haben, und kein Vermögen besitzen, ihr Studiren auf der Universität fortzusetzen: so errichte man aus ihnen ein Seminarium, um die Landschulen daraus zu besetzen, und lasse diese jungen Leute, bis zu weiterer Versorgung, in den untern Klassen der Schule die Kinder im Lesen, Schreiben und den ersten Gründen des Christenthums unterrichten. Ihnen selbst aber veranstalte man einen Unterricht in den Anfangsgründen der Mathematik, sonderlich in der Rechenkunst, in der Naturgeschichte, der Natur- und Wirthschaftskunde, Sittenlehre, Vaterlandsgeschichte, in der guten Lehrart, und was ihnen sonst als tüchtigen Lehrern für das Landvolk zu wissen nöthig ist.

Diejenigen aber, welche zur Fortsetzung ihres Studirens die Universität beziehen, werden daselbst ihre Erholungsstunden nicht in den wilden, die Geisteskräfte verderbenden und die Gesundheit der Körpers zerstörenden Lüsten einer rohen, zügellosen Jugend, sondern in einem vertrautern Umgange mit den Musen zubringen, und schon durch ihre musikalische Geschicklichkeit empfohlen, in guten Gesellschaften Zutritt finden; durch diese angenehmen und nüzlichen Erholungen gestärkt, werden sie mit verneuerten Kräften zu den ernsthaftern Geschäften wieder gehen und mit verdoppeltem Fleiſse arbeiten. Sie werden wenigstens gewiſs eben die zur Begleitung künftiger Aemter und Ehrenstellen erforderlichen Geschicklichkeiten sich erwerben können, und die Musik wird ihnen nach angestrengten Geisteskräften allezeit ein sicheres und anständiges Erholungsmittel seyn. Haben wir nicht erhabene Beyspiele genug, sowohl in un-

sern als in den vorigen Zeiten, von den gröſsten Männern aller Art, welche nicht nur wahre Kenner und Verehrer der Musik gewesen sind, sondern sich auch in der Ausübung derselben hervorgethan haben?

Menschen! Jünglinge! Hoffnungsvolle, fühlbare, zur Vollkommenheit, zur Harmonie geschaffene Jünglinge! Lernet dieses liebreiche Geschenk aus der Hand Gottes — die Musik, gehörig schätzen! Lasset euch nicht von düstern Köpfen, von mit Vorurtheilen eingenommenen Pedanten, von andächtigen Kopfhängern gegen sie einnehmen! Machet von den Talenten, welche den Menschen vom Thiere, den Fühlbaren vom Rohen und Unempfindlichen unterscheiden, Gebrauch. Lernet Gesang, studiret Harmonie. Ihre Grundsätze sind Natur; die ganze Schöpfung ist Harmonie.

Recension.

Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapunkte. Eine Beylage zu jeder musikalischen Theorie, von I. G. Portmann.

(Fortsetzung.)

Im vierten Abschnitte handelt der Verf. von der Grundharmonie, oder dem Grundprincip der Harmonie. Nach S. 27 (wo er vor einer Verwechselung — nicht Vermischung — der Grundharmonie mit einem Grundaccorde etc. warnt) ist sie der mögliche Grundstoff und gleichsam das Ganze, der Quell aller Akkorde. Diese Erklärung wird unstreitig den meisten Lesern unverständlich seyn; wir setzen daher noch das hinzu, was S. 15 steht, nähmlich: „der Grund der Harmonie ist etwas Nothwendiges und Allgemeines, ohne welches sich gar nichts Harmonisches denken läſst. Dies Nothwendige und Allgemeine ist aber nichts anders (,) als 1) die Terzenweise Verbindung der Töne innerhalb einer bestimmten Grenze oder Umfange, Tonart, (eines b. Umfanges; einer Tonart — würde es wohl richtiger heiſsen;) auf so vielerley Art sie darinnen möglich ist; 2) Die Coëxistenz oder das Zusammenstimmen, das Zugleichertönen der verbundenen Terzen." Hieraus ergiebt es sich augenscheinlich, daſs der Verf. unter der Grundharmonie nichts anders versteht, als den von Rameau zuerst entdeckten, und von verschiedenen Andern in ihren Schriften bey dem System der Harmonie zum Grunde gelegten Terzenbau. Diese Entdeckung ist daher — einige Nebenumstände abgerechnet — keinesweges neu, sondern bereits allgemein bekannt. Nur zeigte Rameau zugleich, daſs sich diese terzenweise Verbindung auf die Sympathie der Töne gründe; da hingegen unser Verf. S. 16 sagt: „Man nehme an, daſs die Harmonie eben sowohl durch eine Secunden- oder Quartenweise Verbindung entstehen könne; so könnte es auch in beyden, und allen andern Fällen gar keine konsonirende Akkorde, oder Dreyklänge geben, welche doch wirklich vorhanden sind." Einen solchen Beweis *a Contrario* möchten wohl die Logiker nicht für gültig anerkennen; wenn nehmlich ein direkter Beweis möglich ist. Jedoch, dies sey! — Da übrigens Rameau nicht nur gezeigt hat, wie die Töne zu Akkorden verbunden werden müssen, sondern auch warum dies gerade Terzenweise geschehen muſs — (hier ist aber nicht von der Bestimmung einer Tonart vermittelst des Terzenmaaſses die Rede —) so erstaunt man, S. 15 der vorliegenden Schrift zu lesen: „Man erklärte uns zwar die Harmonie, als ein Zusammenstimmen verschiedener gleichzeitig verbundener (?) Töne, aber man sagte uns nie — wie die gleichzeitigen Töne verbunden seyn müſsten.", Sollte der Verf. wirklich nichts von dem Rameauischen Systeme — welches man auch in den Schriften von d'Alembert, Marpurg, Koch, E. W. Wolf, Knecht etc. findet — gehört und gelesen haben? Nein, so groſs kann seine Unwissenheit unmöglich seyn! Wir können daher nichts anders annehmen, als daſs er sich in den Augen ganz unkundiger Leser habe das Ansehen geben wollen, er sey der Erfinder der Terzenweisen Verbindung.

Nach diesen vorläufigen Bemerkungen beleuchten wir das Grundprincip selbst, welches der Verf. in diesem Abschnitte nicht ohne merkliche Selbstzufriedenheit aufstellt. Bey einem Grundprincip der Harmonie kommt es, unsers Erachtens, hauptsächlich darauf an, dafs aus demselben alle brauchbare Akkorde auf eine natürliche Art hergeleitet, geordnet und erklärt werden können. Ist dieser Grundsatz richtig — wie denn wohl nicht leicht jemand etwas Gegründetes dagegen einzuwenden haben wird: — so taugt das Grundprincip des Verf. nichts; denn er leitet die Akkorde nicht aus dem Grundprincip oder der Grundharmonie, sondern diese aus jenen (den Akkorden) her. Dies erhellet unter andern aus S. 20, wo es heifst: „Ich fand an diesen allgemein gültigen Akkorden: 1) dafs sich der Terzenweise Bau eines jeden mit den in der Tonart vorkommenden Tönen bis an seine Grenze erweitern liefs, wodurch sechserley Arten der Grundharmonie entstanden." Diese sechserley Arten sind in C dur folgende:

1)	2)	3)	4)	5)	6)
a	f	d	e	h	e
f	d	h	c	g	c
d	h	g	a	e	a
h	g	e	f	c	fis
g	e	c	d	a	d
e	c	a	h	fis	h
C	A	F	G	D	G

Gegen das angenommene Grundprincip und diese sechs Grundharmonien findet sich aber vielerley zu erinnern, wovon wir nur das Wichtigste bemerken.
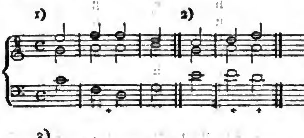
1) Heifst es S. 20: „Ich fand zweytens, dafs jede Art dieser Grundharmonie alsdann ihre consonirende (die untern drey Töne) und dissonirende Seite (die obern vier Töne) hatte, wodurch alles Con- und Dissonirende genau bestimmt wurde." Hier fehlt der Grund, warum die untern drey Töne consoniren, die obern hingegen dissoniren. In einer Beylage zu jeder musikalischen Theorie, worin so vieles, was man bis jetzt für richtig hielt, ohne Gnade verworfen wird — erwartet man aber wohl billig Ueberzeugung von dem, was man nunmehr glauben soll. Denn dafs in den obigen, absichtlich ausgewählten, sechs Grundharmonien die untern drey Töne consoniren etc. kann doch wohl davon, dafs, und warum sie consoniren müssen, keinen überzeugenden Beweis abgeben. Oder soll etwa das: „Ich fand," hierzu allein hinreichend seyn? — Ueberdies consoniren nicht einmal in jeder möglichen, und zum Theil wirklich mit aufgestellten, Grundharmonie die untern drey Töne, wie wir weiter unten, bey einer andern Veranlassung, unwidersprechlich zeigen werden.
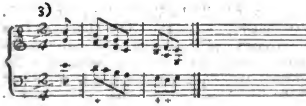
2) Ist dieses System unvollständig; denn wir vermissen darin die Grundharmonien auf der zweyten, dritten und siebenten Stufe der harten Tonart, nehmlich diese:

h	c	g
g	a	e
e	f	c
c	d	a
a	h	f
f	g	d
D	E	H
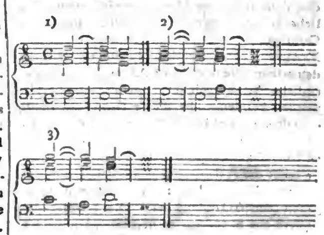
Zwar schreibt der Verf. S. 29: „Ein Beweis, dafs innerhalb einer Dur- und Molltonart (was für Tonarten giebt es denn sonst noch?) keine Primenharmonie (über diesen Ausdruck weiter unten!) aufser der auf 1, 6 und 4, mehr statt findet, ist: 1) weil nur diese drey, ohne ihre eingeschalteten Dominanten, dem Ohre behagen. (Also deshalb?) Alsdann und hauptsächlich; 2) weil allein in diesen 1. 6. 4. das Hauptgrundintervall der Tonart auf der consonirenden Seite liegt, und in allen dreyen eine Consonanz ist, (wie kann ein einzelner Ton eine Consonanz seyn, da hierzu zwey Töne vorausgesetzt werden?) worauf sich alle konsonirende Seiten der Primenharmonie beziehen lassen müssen, (warum dies? Vermuthlich doch wohl blos zu Gunsten des aufgestellten Princips?) wenn sie ohne ihre eingeschalteten Dominanten erscheinen und auf einander folgen wollen." Allein, das Un-

deutliche hierin abgerechnet, können wir dem Verf. auf keinen Fall zugeben, dafs nach S. 21, 22, 23, das f und a in dem Akkorde $\begin{smallmatrix} a \\ f \\ D \end{smallmatrix}$ deswegen dissoniren sollen, weil sie — die Modulation in C dur dabey vorausgesetzt — auf der dissonirenden Seite der Grundharmonie einer Dominante liegen, d. h. nach S. 21, weil dabey das Hauptgrundintervall G und die Terz h mangeln. Wer — den Verfasser ausgenommen — wird aber wohl in dem folgenden ersten Beyspiele bey dem weichen Dreyklange D, und in dem zweyten Beyspiele, nach S. 54, noch überdies auch bey dem davon abstammenden Sextenakkorde den angeblichen Grundton, oder wie Herr P. will, das Hauptgrundintervall G fühlen, und deswegen sowohl das a, als das f, dissonirend finden?





Nach des Verf. Behauptung müfsten in dem dritten Beyspiele — welches wir in andrer Rücksicht nicht vertheidigen wollen — die drey mit † bezeichneten Sextenakkorde dissonirend, die übrigen aber consonirend seyn; da doch, unsers Erachtens, nur der Sextenakkord von D, aus einem bekannten Grunde, für dissonirend gehalten werden kann. Wenn man aber in diesem Beyspiele etwas anstöfsiges finden sollte, so liegt dies wohl mehr in der Modulation, als in dem angeblichen Dissoniren verschiedener Töne. S. 24 hat der Verf., um sein Princip zu rechtfertigen, die folgenden beyden erstern Beyspiele eingerückt.



Das Beyspiel 1) findet er deswegen schlecht und gegen den reinen Satz, weil darin das h in dem Septimenakkorde E, als Septime von den fehlenden Hauptgrundintervalle C, nicht vorbereitet ist. (Die darin befindliche auffallende unharmonische Relation, die allenfalls ein nur mittelmäfsiger Generalbafsschüler bemerken würde, scheint seinem sonst so kritischen Ohr und Auge entgangen zu seyn —). Wird aber das h vorbereitet, wie im zweyten Beyspiele, so findet sich sein Ohr vollkommen befriedigt. Uns hingegen behagt auch dies Beyspiel nicht sonderlich. Dafs dies aber nicht von dem fehlenden Hauptgrundintervalle C herrührt, sondern in ganz andern Ursachen seinen Grund haben mufs, ergiebt sich aus dem von uns hinzugefügten Beyspiele 3), welches wir um nichts besser finden, obgleich hier das Hauptgrundintervall A, worauf der Verfasser eine Grundharmonie annimmt, (S. 28) wirklich vorhanden ist, und folglich hierbey die reine Quinte e nicht, wie in dem Beyspiele 2) das h, auf der dissonirenden Seite liegt. — S. 20. heifst es ferner: „Ich fand 3) dafs die consonirende Seite — die der zusammengesetzten Dominante ausgenommen — allezeit ohne Anstand ganz an die Stelle desjenigen Akkords, welcher von der dissonirenden Seite ein oder mehrere Intervalle enthielt, gesetzt werden konnte, so lange man innerhalb

der Tonart blieb." Wir müssen offenherzig bekennen, dass wir dies, in Ermangelung eines erläuternden Beyspieles, vielleicht nicht richtig verstehen. Um also dem Verf. nicht einen falschen Sinn unterzuschieben, wollen wir diese, uns allerdings verdächtig scheinende, Behauptung ungeahndet hingehen lassen.

3) Hat Herr P. in der Tonart C dur — wie man nicht nur aus der oben aufgestellten fünften und sechsten Grundharmonie, sondern ausserdem noch aus vielen andern Stellen der vorliegenden Schrift, und schon aus dem ersten Notenbeyspiele sieht — ein Fis, ohne auch nur einigermafsen einen Scheingrund dafür anzuführen, warum dieses Fis in die Tonart C dur gehören soll. (Denn dafs die Dominante mit der Tonica abzuwechseln pflegt, kann doch wohl keinen Beweis dafür abgeben.) Und doch will er, in Beziehung auf seine Grundharmonien, die Grenzen der Tonart durchaus nicht überschritten wissen; sondern er setzt öfter z. B. S. 15, 16, 17, 21, 27 etc. hinzu: „innerhalb einer bestimmten Grenze oder Tonart;" auch wohl gar: „weil die reine Quinte (Fis von H) aus der Tonart (A moll) herausführt." (S. 31 verglichen mit S. 33 u. a. m.) Gesetzt nun, wir geständen dem Verf. dieses, unsrer Ueberzeugung nach, ganz und gar nicht in die Tonart C dur gehörige Fis zu: so würde er hoffentlich so consequent handeln, uns ein Dis, oder was wir etwa nöthig hätten, zu erlauben, um gelegentlich einen von ihm dafür ausgegebenen dissonirenden Dreyklang, z. B. den von E moll, vermittelst der Modulation in einen consonirenden umschaffen zu können. Denn *manus manum lavat.* —

4) Sind die selbstgeschaffnen Kunstausdrüke: Primen- und Dominantenharmonie, Durquarten - Mollsextenharmonie, so wie viele andre, sehr unpassend gewählt. Denn mit welchem Rechte kann man wohl einen Dreyklang auf der vierten oder sechsten Tonstufe eine Primenharmonie nennen? Jedoch S. 19 sagt uns der Verfasser: „Diese (Dreyklänge auf der Hauptprime, Terzdecime oder Sexte, Undecime oder Quarte) haben ein eigenes gemeinschaftliches Merkmal, dafs sie so wohl mit der grofsen (,) als kleinen Terz vorkommen. Daher (heifst es weiter unten) können sie mit dem Nahmen der Primen bezeichnet werden." Man sieht hieraus, dafs Herr P. sehr triftige Gründe für seine Benennungen hat. Bey ihm heifst ferner eine Sextenharmonie; nach S. 37 verglichen mit S. 57 etc. nicht etwa ein Sextenakkord, sondern ein Dreyklang auf der sechsten Tonstufe u. s. w.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Beschreibung des von mir erfundenen Instruments Polychord.

Dieses Instrument gleicht in Ansehung des Baues einem Contrabasse. Die Grofse des Körpers ist jedoch nur 16 Zoll Länge ohne Hals, und 10½ Zoll Breite. Das Griffbret ist 11 Zoll lang und 4 Zoll breit. Es unterscheidet sich von andern Streichinstrumenten dadurch, dafs es erstens 10 Saiten und dann ein bewegliches Griffbret hat, welches mittelst eines leichten Mechanismus, je nachdem es die Stimmung erfordert, verlängert oder verkürzt werden kann. Nehmlich um eine höhere Stimmung zu haben, braucht man nicht die Saiten schärfer anzuspannen, sondern nur das Griffbret zu verkürzen, wodurch auch die Unterhaltung des Instruments wenig kostspielig wird, weil nicht so viel Saiten springen. Der Umfang dieses Instruments ist von 2 Oktaven, vom ungestrichenen C bis zum zweygestrichenen C; das heifst, die erste der zehn Saiten ist im ungestrichenen C, die letzte im zweygestrichenen C gestimmt. Es hat, wie die Violine, Darmsaiten, von denen vier besponnen sind.

Die besondern Vorzüge des Instruments bestehen darin, dafs man mit gröfster Leichtigkeit Läufer und Passagen in Terzen, Sexten, Oktaven und Decimen auch im schnellsten Tempo machen kann. Ganz besonders gut nimmt sich das Instrument in arpeggirenden Sätzen aus,

und selbst beym Arpeggio kann man von Flageolet Gebrauch machen. Wegen der Vielheit der Saiten kann es auch als Harfe oder Guitarre gebraucht werden, und eignet sich dadurch noch besonders zur Begleitung des Gesanges. Der Ton ist voll und angenehm. *Friedr. Hillmer.*

Leipzig im April 1799.

Herr Wölfl aus Wien, dessen schon mehrmals von ganz verschiedenen Männern in diesen Blättern rühmlich Erwähnung gethan worden ist, gab bey Gelegenheit der Michaelismesse zwey Konzerte hier in Leipzig, die sich vor so manchen andern Konzerten reisender Virtuosen eben so vortheilhaft auszeichneten, als sich Herr W. selbst vor vielen andern Virtuosen auszeichnet, und die deshalb eine besondere Anzeige uns zur Pflicht, und einen öffentlichen Dank uns zum Vergnügen machen. Bekanntlich ist er Komponist für Theater- und Kammermusik, und zugleich Virtuos auf dem Pianoforte. Alle Kompositionen, die wir hier von ihm zu hören bekamen, zeugen von eben so viel Genie, als Kenntnis; sein bewundernswerthes Spiel ist bekannt. Nach den Stücken, welche er uns aus seiner neuesten Oper: *Der Kopf ohne Mann* — gab, zu urtheilen, gehört diese Arbeit gewiss zu den ausgezeichneten musikalischen Kunstprodukten der letztern Jahre, und verdient den Beyfall, welchen sie in Wien und Prag gefunden, vollkommen. Wir theilen zwey kleine Sätze daraus als Beylage No. XIII. mit. In der Komposition seiner Konzerte herrscht, bey schöner Originalität, eine äusserst seltne Verbindung von Kraft und Zartheit. Bey seinem Hierseyn hat er das Gedicht: *Die Geister des See's* — aus dem diesjährigen Schillerschen Musenalmanach, als Kantate für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers, komponiert; auch haben wir neue Sonaten für Klavier und Flöte, Quartetten u. s. w. von seiner Komposition kennen gelernt, welche unter das Vorzüglichere gehören, was man in diesen Gattungen besitzt. Möchten wir durch diese wohlgemeinten Bemerkungen, die nicht etwa nur unsere, sondern Stimme des ganzen hiesigen Publikums sind, im Stande seyn, auf Herrn Wölfl, der von hier nach Dresden, Berlin, Hamburg u. s. w. gehet — so viel Aufmerksamkeit zu erregen, als er verdient! *d. Redakt.*

Anekdote.

Von welcher richtigen Seite Mozart, blos von seinem Genius geleitet, die Dinge der Musikwelt ansahe, bezeugt auch folgende kleine Anekdote. Er kam auf seinen Reisen in das Haus des damaligen — von —, der Musik sehr schätzte, und dessen jetzt berühmter Sohn von zwölf oder dreyzehn Jahren schon sehr brav Klavier spielte —

Aber, Herr Kapellmeister, sagte der Knabe — ich möchte so gern zuweilen auch Etwas selbst komponiren; sagen Sie mir nur, wie ichs anfange!

Nichts! Nichts! Müssen warten! —

Sie haben ja noch viel früher komponirt —

Aber nicht gefragt! — Wenn man den Geist dazu hat, so drückt's und quält's Einen; man muss es machen und man macht's auch und fragt nichts drum —

Der Knabe stand beschämt und traurig, da Mozart das herauspolterte — Er sagte:

Ich meine ja nur, ob Sie mir kein Buch vorschlagen können, woraus ich's recht machen lernte —

Nun schaun's — antwortete Mozart freundlicher, und streichelte dem Kleinen die Wangen — das ist all wieder nichts! Hier, hier und hier (er zeigte auf Ohr, Kopf und Herz) ist Ihre Schule — Ists da richtig, dann in Gottes Namen die Feder in die Hand, und steht's da — hernach einen verständigen Mann darüber gefragt.

Druckfehler: in No. 29, pag. 458, Zeile 15, l. Ausübung, statt: Ausbildung.
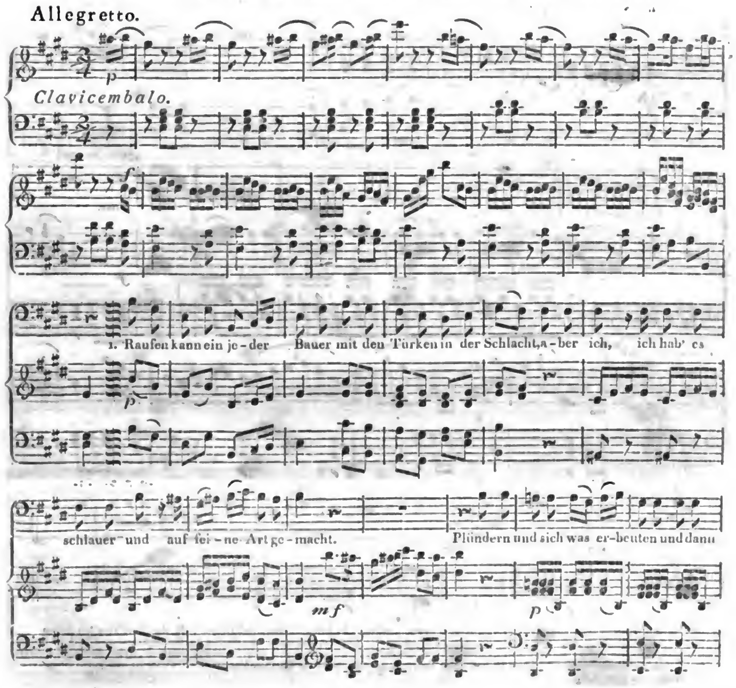
(Hierbey die Beylage No. XIII.)
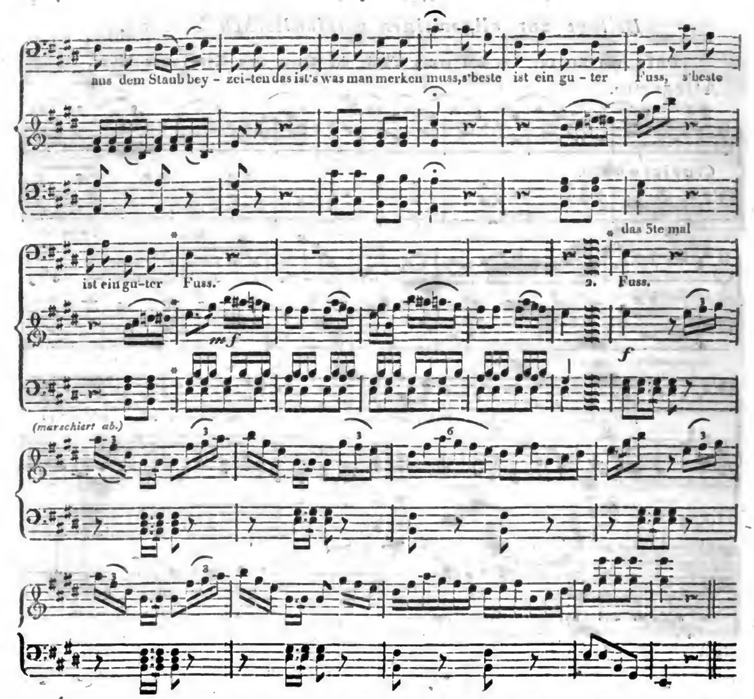
LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Nº. XIII.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

ARIA von KILIAN: Aus dem ersten Theile der Oper: DER KOPF OHNE MANN.
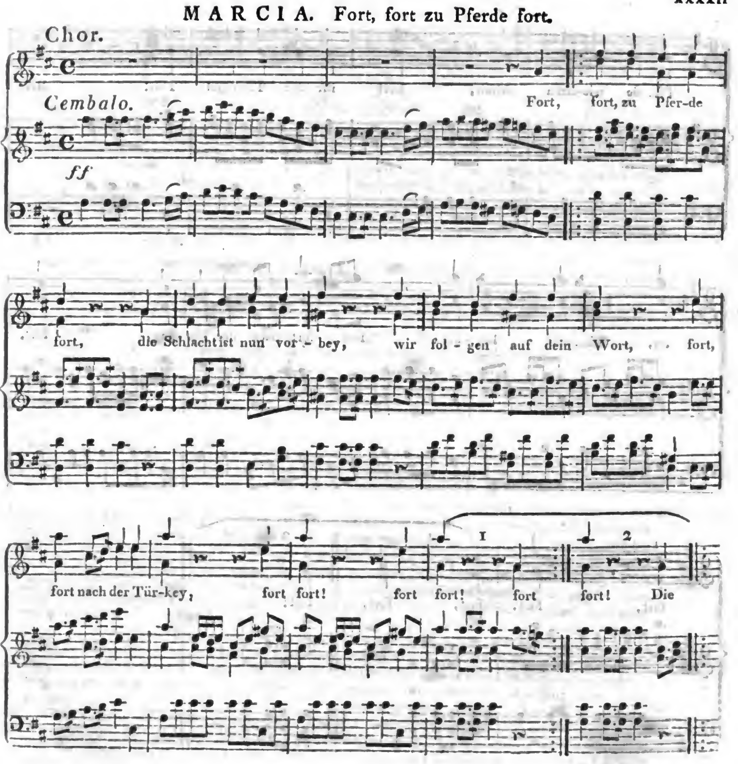




2. Selbst die jungen hübschen Schönen,
Sehen immer auf den Fuſs;
Laufen, springen muſs man können;
Dann verdient man einen Kuſs.
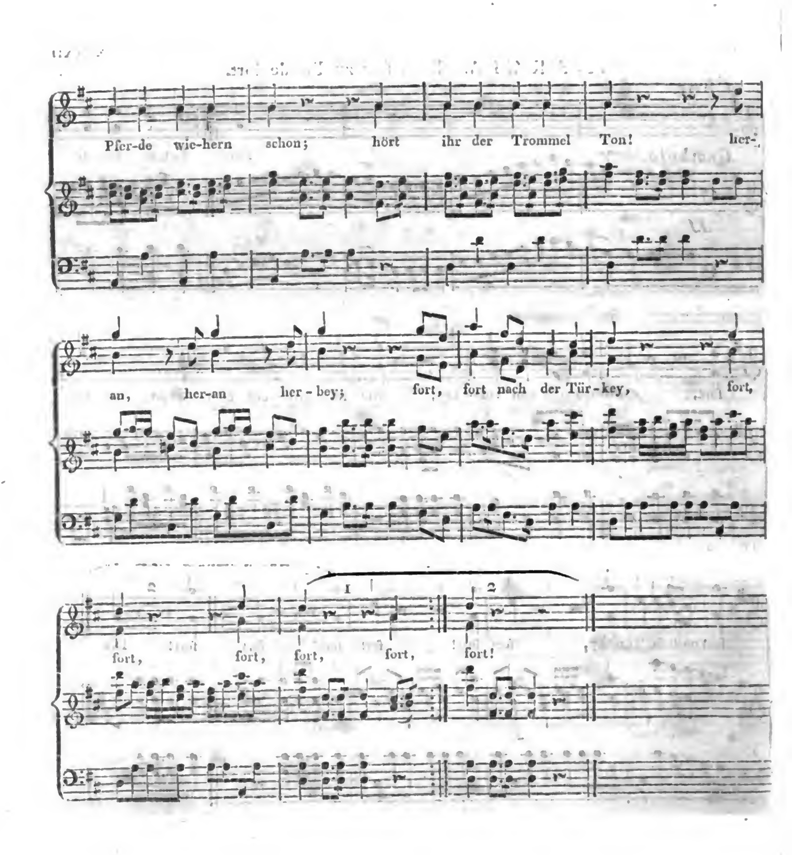
Bey der Liebe und beym Raufen
Muſs man oft beyzeiten laufen,
So entweicht-man viel Verdruſs;
S'beste ist ein guter Fuss.

3. Aller Enden, aller Orten
Gilt der Fuss mehr als die Hand;
Kurz und gut mit wenig Worten,
In dem Fuss ruht der Verstand.

Ja der Fuss zu allen Zeiten
Macht das beste Glück im Reiten.
Denn der Reiter macht den Schluss,
S'beste ist ein guter Fuss.

MARCIA. Fort, fort zu Pferde fort.




Pfer-de wie-hern schon; hört ihr der Trommel Ton! her-
an, her-an her-bey; fort, fort nach der Tür-key, fort,
fort, fort, fort, fort, fort!
1
2

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten May № 31. 1799.

ABHANDLUNG.

Ueber das jetzt gewöhnliche Aufführen einzelner Opernscenen in Konzerten.

Die Sitte, fast nichts als einzelne Opernscenen und Opernarien in öffentlichen Volkskonzerten aufzuführen, ist erst seit 12 bis 15 Jahren so allgemein geworden: vorher gab man lieber zusammenhängende Ganze — nicht gerade immer Oratorien und andere grosse Werke, aber besonders kleine oder grössere Kantaten u. d. gl. Es giebt mancherley Ursachen der jetzigen Sitte. Die erste Ursache ist wohl, der, in der Musik- wie in der Theaterwelt immer mehr überhandnehmende leidige Geschmack an neuen und nur immer neuen und nichts als neuen Stücken. Nun treibt der Quell der Musen in Deutschland von Jahr zu Jahr eine Fluth neue Opern — italienische und deutsche, heroische und komische, tragi-burleske und allegorisch-bürgerliche — herbey; es kann also den Direktoren der Konzerte nicht schwer fallen, ein geneigtes Publikum mit stets neuen Sächelchen hieraus — besonders mit süsslichen Rondo's oder wüthenden Scenen, mit Bravourarien, in denen viel geseufzt und Adagio's, in denen viel gefaselt, mit komischen Finale's, die theilweise als Fugen bearbeitet, und mit ernsthaften, die voll Instrumentenspases sind — zu unterhalten: Kantaten hingegen werden heut zu Tage wenig gesetzt, und was man also nicht hat, kann man nicht geben.

Doch gesetzt auch man verschmähete das Zweckwidrige und Buntschäckige der meisten neuesten Opern, und wählte nur ihr Bestes; gesetzt, man hätte wirklich so viel gute und neue Opernscenen, als zur Befriedigung der Zuhörer nöthig wäre — was gewiss schon sehr viel vorausgesetzt und zugestanden ist: ist es dennoch zweckmässig und gut, solche einzelne Bruchstükke aufzuführen? Wenn man so im allgemeinen fragt, glaub' ich, lässt sich mehr mit Nein, als Ja antworten — sorgsame Einschränkung allerdings zugegeben! Die Gründe, welche ich für mein Nein habe, lassen sich in den hoffentlich allgemein zugestandenen Hauptsatz befassen: Opern sind Musik für den Schauplatz. Hierin liegt nun folgendes: 1) Opern sind Musik fürs Theater überhaupt; das kann heissen *a*) für den Platz; *b*) für den Schauplatz (wo man nicht nur hören, sondern auch schauen soll) 2) für den oder jenen Schauplatz insbesondere.

1) Opern sind Musik für den Schau-Platz. Unsre Theater sind nehmlich, natürlicher Weise, sämmtlich so eingerichtet, dass der Sänger auf der Scene hoch, die Orchester tief, die Zuhörer höher als die letztern sind. Folglich empfängt der Zuhörer den Gesang mit voller, die Instrumentalbegleitung mit gebrochener Stärke. In den Konzerten aber stehen Sänger und Instrumentisten gleich, und wenn auch die Orchester nach hinten zu etwas erhöhet sind, und die Sänger vorn den Zuhörern näher stehen, so stehen sie doch auch tiefer, als die Instrumentisten. Daraus entstehet denn besonders bey der neuesten so vollen, oft überfülleten Instrumentalbegleitung ein grosses Misverhältniss zwischen Sänger und Instrumentisten. Man hört Arien ohne Gesang, höchstens Gesang ohne Worte. Wem das nicht schon deutlich und aus Erfahrung einleuchtend ist, der vergleiche einzelne Sätze bey Theater- und Konzertaufführungen. Ich will einige, absichtlich ganz bekannt gewählte, als Beyspiel anführen. Mozarts schöne Arie in

der Zauberflöte: *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* — muſs im Konzert, wofern nicht ganz idealische Blasinstrumentisten da sind, besonders im zweyten Theile nicht nur nichts würken, sondern unangenehm seyn, indem die kurzen, vielen und vollen Noten der Blasinstrumente, welche das Unruhige einer schnell erwachenden heftigen Leidenschaft so treffend darstellen — verursachen, daſs man schlechterdings den Sänger, und da der Sänger die Melodie hat, auch diese nicht hört: auf dem Theater hingegen thut diese Stelle, wenn die Instrumentisten nur piano zu spielen wissen, einen ungemeinen Effekt. Righini's Kompositionen muſs jeder, der sie blos in Konzerten hört, für nichts, als äuſserst überladene, jedoch artige Instrumentalmusik halten, wo nebenbey der Komponist hier und da eine Singstimme angebracht hat: aber man höre sie auf dem Theater, und wo möglich auf dem Theater in Berlin, und man wird sehen, daſs sie — ich will nicht sagen, von hoher, aber doch gewiſs von sehr angenehmer Wirkung sind.

2) Opern sind Musik für den Schau-Platz. Man verstehe mich recht: Ich denke hier noch gar nicht an die Nebendinge der Dekorationen und andern äuſsern Pompes bey theatralischer Aufführung, obgleich auch daran mit Recht gedacht werden könnte: ich spreche blos vom Wesentlichen. Hier liegt es nun wohl schon in der Natur der Sache, daſs eine abgerissene Opernscene, eine abgerissene Opernarie, auſser ihrem Zusammenhang, eben so wenig wirken muſs, als eine einzelne abgerissene, wenn auch noch so schöne Scene aus einem Schauspiel. Die Geschichte, die Situation der Handelnden, die Aktion, die Charaktere der Singenden — alles das fehlt; gerade das Vorzüglichste wahrer Opernmusik, das Individuelle, welches mit dem Individuellen der vom Dichter gezeichneten Charaktere zusammenstimmt, fällt ganz weg. Die Leute seufzen — man weiſs nicht warum; sie jauchzen — man weiſs es eben so wenig. Man versuche es nur, eine einzelne Scene eines Schauspiels, und wäre sie noch so trefflich, auch von den würdigsten Schauspielern, Einem, der den Zusammenhang, die Charaktere, die Situationen der Personen nicht kennt, voragiren zu lassen: sie wird nicht misfallen, aber wie wenig wird sie doch wirken, im Vergleich mit dem, was sie im Zusammenhang auf dem Theater wirkt? — Hiergegen können aber die Konzertdirektoren Etwas einwenden. Sie können sagen: Wir wählen aus den Opern nur solche Scenen, die nicht nur wenig oder gar keine Handlung haben, sondern in welchen auch die Geschichte aufgehalten wird u. s. w. Und es ist wahr, die meisten neuesten sogenannten Opern-Dichter sorgen reichlich für dergleichen matthernige Stellen, wo die Sängerin oder der Sänger aufhört, die oder jene Person zu seyn, und auf der Welt nichts ist, als — Sängerin oder Sänger. Aber dafür entstehet auch hier das Uebel, daſs solche Scenen so allgemein, so uninteressant, so unwirksam, und überdies einander selbst so ähnlich — oder vielmehr so ganz gleich sind, wie ein Strohhalm dem andern. Ein Eingang — so feyerlich, als ob, wer weiſs was kommen sollte; ein Recitativ, mit vielen und leider gewöhnlich nur allzulangen Unterbrechungen des Gesanges, voll Seufzer und auf einmal wieder voll Toben; eine Arie, deren erster Theil in Zärtlichkeit schmilzt und die Herzen der Zuhörer schmelzen soll (zwischendurch marschmäſsige Solosätzchen für Hörner und Hoboen thun nichts zur Sache); dann eine gewaltige Fermate, und nun ein hüpfendes oder wüthendes Allegro. Damit hat die Herrlichkeit ein Ende. Man könnte dies ein Recept für solche Kompositionen nennen. Man vergleiche zwanzig, dreysig und mehr dergleichen Scenen aus den neuesten deutschen und italienischen Opern, und überall ists dasselbe. Wie kann da Interesse seyn, wo die Materie nichts taugt, und die Form durch hundertfältiges Nachahmen so alltäglich geworden ist? Fast alle jetzt schreibende Opernkomponisten scheinen sich, wie fast alle jetzt schreibende Schauspieldichter, Ueberraschung zum höchsten Zweck ihrer Bemühungen um Effekt vorzustecken. Ich will nicht untersuchen, wie weise oder unweise das sey, ich will zugestehen, es sey das erste wie kann aber da Ueberra-

schung seyn, wo man vorher weiſs — jetzt werden die Läufe angehen! nun kömmt die Sängerin bald zu Odem! jetzt ist der erste Theil in der Dominante z. B. G dur beschlossen, nun schlägt der Komponist sich drein mit Es dur! hat sich die Sängerin nun noch einmal abgequält, so kömmt sie im gewöhnlichen Rauschesschluſs zur erwünschten Ruhe u. s. w.! Wie kann da Ueberraschung seyn? —

3) Opern sind Musik für den oder jenen Schauplatz. Selten schreibt nehmlich ein Komponist Opern anders, als für ein bestimmtes Theater, also für ein besonderes Personale an Sängern und Instrumentisten, und auch für ein besonderes Publikum. Was die ersten am besten exekutieren, was auf das letztere am besten wirkt, das bringt er natürlicherweise an, und besonders hervorstechend. Nun können aber die Leute nicht an einem Orte, was sie am andern können; auch wirkt nicht das Nehmliche auf ein mehr oder weniger für Musik gebildetes Publikum: folglich müssen oft sehr brave und stark wirkende Kompositionen an andern Orten, auch von übrigens gar nicht schlechten Sängern und Instrumentisten, schlecht gegeben werden und also wenig oder nichts wirken *). Es ist aber bekannt, daſs dieses mit anderer Gesangsmusik, z. B. mit Kantaten, nicht so oft und in weit geringern Grade der Fall ist, da diese jenes Ausschweifende der Musik (es ist dies ohne Vorwurf gegen die Opernmusik gesagt) gemeiniglich und rechtlicher Weise nicht haben, auch seltener für ein besonderes Personale gesetzt werden. Aus diesem Gesichtspunkte muſs man es sich erklären, warum z. B. Joseph Haydns Opernsachen, stückweise und an andern Orten aufgeführt, so wenig, und von des Komponisten Orchester exekutirt, so sehr viel wirken. Daraus erkläre man sich auch Mozarts sonst übertriebene Forderungen an Sänger und zuweilen an einzelne Instrumente u. s. w.

Es lieſsen sich gar leicht noch mehrere Gründe an einander reihen, aus denen einleuchtend würde, daſs nur mit verständiger Einschränkung Theatermusik in die Konzerte gebracht werden sollte, und daſs, wenn sie dahin gebracht wird, lieber kleine zusammenhängende Ganze, als, wie gewöhnlich, ganz abgerissene Stücke ausgewählt werden sollten. Man will z. B. (um auch hier ganz bekannte Stellen anzuführen) etwas Ernsthaftes von Mozarts *Don Juan* — Wohl! Man fange etwa gleich mit der Ouvertüre an und fahre fort bis nach dem schönen Duett: *Fuggi*, *crudele*, *fuggi* — Oder man will etwas Munteres aus Salieri's *Axur* — Man fange mit der kurzen lieblichen Ouvertüre des Intermezzo an und gehe dies bis zum bekannten Kanon u. dgl. Ich hörte sonst in mehrern beträchtlichen Orten Deutschlands, in Berlin, Dresden, Leipzig u. s. w. zuweilen ganze Opern gewisser Art, z. B. von Naumann, in Konzerten mit allgemeinem Beyfall aufführen — besonders da Naumanns Opern in Dichtung und Musik nicht so überfüllet sind, und daher auch von dieser Seite mehr für's Konzert passen: warum hat man diese Sitte jetzt — so viel ich weiſs, ganz verlassen? Doch nicht um den Ruhm zu haben, — diese Arie ist erst voriges Jahr für das Karneval in Rom, Venedig oder Neapel gesetzt?

Wie? sagen viele Konzertdirektoren; Du verlangst von uns vornehmlich auch Kantaten: wir haben keine neuen! —

Nun, Ihr Herren, so setzt Ihr welche! — Zeit habt Ihr denn doch wohl genug dazu, und Beruf auch! —

Ja, wir werden dafür nicht bezahlt! —

Ihr Geldmänner! Nun, ich lasse mich auch dafür nicht bezahlen Euch die Wahrheit zu sagen, und thu' es doch! Ueberdies, Ihr

*) Anmerkung. Man wende mir nicht ein, dass demnach auch die ganzen Opern nur von den Theatergesellschaften, für welche sie zunächst geschrieben sind, gegeben werden dürften: es treten hier mancherley andere Verhältnisse ein, von welchen zu anderer Zeit gesprochen werden wird.

werdet doch bezahlt — und gemeiniglich besser, als so mancher von Geschäften fast erdrückte Gelehrte in unsern Dikasterien — damit Ihr für die möglichst beste Unterhaltung Eures Publikums sorgen sollt! Wenn Ihr nun nicht läugnen könnt, dafs solche Unterhaltung besser ist, als die, welche Ihr ihm gewöhnlich gebt — —

Aber wir haben keine guten Texte! —

Das ist schlimm, wenn's wahr ist! Aber seyd Ihr Herrn etwa selbst Schuld? Macht Ihr's — zum Theil wenigstens — nicht, wie ehemals die königliche Theaterdirektion in Paris, die von dem Schauspieldichter verlangte, er solle nur verschiedene seiner Stücke fertig machen, dann de- und wehmüthig seine Arbeit präsentieren: wenn's gefällig wäre, würde man einige Notiz davon nehmen und vielleicht sie aufführen; hernach würde der Poet so gut seyn und sich hübsch dankbar bezeigen, dafs man ihm verstattet hätte die Kasse der Gesellschaft zu füllen? — —

Z . . .

Recensionen.

Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapunkte. Eine Beylage zu jeder musikalischen Theorie, von I. G. Portmann.

(Fortsetzung.)

Wer durch alles das, was wir gegen das Grundprincip des Verf. erinnert haben, noch nicht überzeugt seyn sollte, dafs dieses Princip auf sehr seichten Gründen beruht, und viele Zweifel übrig läfst, für den fügen wir noch folgendes hinzu, woraus augenscheinlich erhellet, dafs des Verf. System der Harmonie sogar offenbar fehlerhaft ist, und sich selbst widerspricht. S. 31 werden diese Grundharmonien

1) gis, e, c, a } dissonirende Seite; f, dis, H } consonirende Seite

2) als irregulär: gis, e, c, a } dissonirende Seite; fis, dis, H } consonirende Seite

als in A moll gehörig aufgestellt. Erstens können wir auf keinen Fall angeben, dafs der hier zweymal vorkommende Ton dis etc. in A moll gehört. Wir beziehen uns deshalb auf die obige Bemerkung über das Fis in C dur. Zweytens sollen die drey Töne H, dis und f, in dem hier eingerückten erstern Beyspiele, zusammen consoniren. Dies erhellet nicht nur aus den beygefügten Worten: consonirende Seite, sondern auch aus der S. 22 etc. enthaltenen Behauptung: „Was auf der consonirenden Seite liegt, mufs nothwendig consoniren." Wenn man auch einräumen wollte, dafs die falsche Quinte (64 : 55) wie Einige wollen — unter gewissen Umständen eine Consonanz sey: so wird doch gewifs niemand die dabey befindliche verminderte Terz: dis f (256 : 225) für consonirend ausgeben. Bekanntlich müssen aber in einem consonirenden Akkorde alle Intervalle gegen einander consoniren. Ob sich dies in dem gegenwärtigen Falle also verhält, wird jeder, der diese drey Töne zugleich angiebt, durch sein Gefühl entscheiden können. Ueberdies erklärt der Verf diese falsche Quinte (S. 35) selbst für ein Neutrum, d. i. weder für eine unvollkommene, noch für eine vollkommene Dissonanz, (Also doch für eine Dissonanz?) Das Mehr oder Weniger kommt dabey nach S. 73 wo von Kirnbergers wesentlichen und zufälligen Dissonanzen die Rede ist!! — in keinen Betracht. Weil sie (die falsche Quinte) aber auf der consonirenden Seite der Grundharmonie liegt, (ein wichtiges Argument!) und daher weder Septime noch None ist, so wird sie wegen ihrer besondern melodischen Verdoppelungsfähigkeit (?) in der Composition (wo denn sonst?) als eine wirkliche Consonanz behandelt. (S. 53. verglichen mit S. 45.) Man sieht hieraus, wie sich der

Verf. dreht und wendet, um nur einigermaßsen aus einer fatalen Verlegenheit zu kommen. Gelungen ist es ihm jedoch auch diesſmal nicht völlig. Denn ob er gleich hier wohlbedächtig nichts von dem Verhältnisse der falschen Quinte sagt, so beruft er sich doch anderwärts, unter günstigern Umständen, auf das Tonmaafs. So heifst es z. B. S. 26: Man mufs etc. dafs er wirklich allezeit und ohne Ausnahme con- oder dissonirt, durchs Tonmaafs und die Erfahrung beweisen können. (Vergl. mit S. 50, 54, 190, 191.) In Absicht auf die oben erwähnte verminderte Terz befindet sich S. 63 folgende merkwürdige Stelle: „Die beyden Grundakkorde von (bey) WW) XX) und YY) — (der erstere davon ist dieser: H, dis, f, a —) werden von mir in der Praxis nie vollständig gebraucht, weil die zwey Neutra nahe beysammen liegen, und eine verminderte Terz formiren, welche weder mein Gehör noch Gefühl vertragen kann. (Aber sie liegen ja auf der consonirenden Seite??) Gleiches Schicksal haben bey mir die Dreyklänge bey T) u. s. w." Der bey T) enthaltene Dreyklang ist kein anderer, als dieser: H, dis, f, der auch S. 58 wirklich unter den dissonirenden Dreyklängen, welche zu C dur und A moll gehören, mit aufgeführt wird. In der oben angezeigten Grundharmonie aber machen die drey Töne H, dis und f, die consonirende Seite aus. — Was denken nun unsere Leser von dem Grundprincip des Verfassers?

Noch ein Beyspiel von dieser Art! S. 57 wird unter andern der Dreyklang c, e, g, für dissonirend erklärt, sofern er nämlich in A moll gehört, weil alsdann dabey das Hauptgrundintervall A mangelt. Hier folgt das in dieser Hinsicht eingerückte Beyspiel, welches zugleich einen Beweis von der guten und natürlichen Modulation des Verf. abgeben kann.



Im zweyten Akkorde kommt also g vor, und doch soll die Modulation in A moll bleiben, worin der Verf., seiner S. 28, 30, 31, 32 etc. aufgestellten Grundharmonie gemäfs, kein g, sondern gis haben will. Er hat also in A moll, aufser dem dis und fis, ein g, und hat auch keins, je nachdem seinem Grundprincip das Eine oder das Andere erspriefslich ist. Sind dies nicht offenbare, und bey einem solchen Grundprincip, wobey das mehrste von der jedesmaligen Modulation abhängt, sehr bedeutende Widersprüche? Dessen ungeachtet schreibt der Verf. S. 18: „Was dadurch (durch das entdeckte Princip) gewonnen wird, besteht in nichts geringern, als darinnen, dafs man nun die Summe der harmonischen Intervalle, welche bisher so verschieden angegeben wurde, der Con- und Dissonanzen, der Akkorde, ihren Unterschied, ihre Wirkungen auf das Ohr, wie auch ihren Gebrauch bey der Komposition, (nicht auch aufser derselben?) auf das genaueste bestimmen kann; dass der Komponist und der Zögling nun einen sichern(??) Wegweiser hat (haben), welchen er (sie) in zweifelhaften Fällen ohne Anstand folgen kann, (können) und welchem zu folgen ihn (sie) die Vernunft gleichsam zwingt." (Unsere Vernunft zu zwingen, hat diesem sichern Wegweiser bis jetzt noch nicht gelingen wollen, wir müssen uns daher einstweilen an den Glauben halten.) S. 24: „Es hängt also alles Harmonische in dem reinen Satze, und alles, was zu demselben auf irgend eine nahe oder entfernte Weise gerechnet werden kann, von diesem Princip ab, wird durch dasselbe erkannt, erklärt, das Wahre desselben bewiesen und das Falsche widerlegt, und ohne dasselbe ist kein Heil und keine Gewifsheit in der Harmonie." (Wohl uns, die wir in diesem goldenen Zeitalter der Harmonie auf Erden wallen!) S. 25: „Ein Princip, welches die durchgängige Anwendbarkeit in der Praxis für sich hat, und uns von allen Zweifeln und Widersprüchen befreyt, kann auf die allgemeine Annahme und den ungetheilten Beyfall gerechten Anspruch machen." *Plaudite.* —

Der siebente Abschnitt S. 54. ist überschrieben: Von der Summe der harmonischen Glieder oder Akkorde. Zuerst stellt der Verf. darin die zu C dur und A moll gehörigen vollkommenen und consonirenden Dreyklänge auf. Es sind folgende:

	A)		B)		C)		D)
	g c e		e a c		c f a		a d f
A)	e g c	B)	c e a	C)	a c f	D)	f a d
	c e g,		a c e,		f a c,		d f a,

	E)		F)		G)
	d g h		h e gis		a d fis
E)	h d g	F)	gis h e	G)	fis a d
	g h d,		e gis h,		d fis a.

Bey diesen consonirenden Dreyklängen vermissen wir den, unter den zu A moll gehörigen Grundharmonieen mit aufgestellten, von uns aber angefochtenen Dreyklang H, dis, f. Der Verfasser scheint sonach seinem Grundprincip, fünf und zwanzig Seiten später hin, selbst ungetreu geworden zu seyn. — Sodann hielten wir hier die überall beygefügten Sexten- und Quartsextenakkorde — wovon hier kein Wort erwähnt wird — nicht für Dreyklänge, sondern für das, was sie sind. Jedoch über kleine Nachlässigkeiten wollen wir nicht mit dem Verf. rechten, obgleich er es mit Andern auch in Kleinigkeiten sehr genau nimmt.
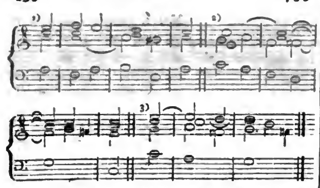
Nun kommt die Reihe an die unvollkommenen und dissonirenden Dreyklänge, die zu C dur und A moll gehören, und die zum Theil blos deswegen in diese Klasse verwiesen worden sind: da sie sonst consonirend seyn würden. Hier folgen sie insgesammt: aber zur Ersparung des Raums ohne die, von uns weggelassenen Sexten- und Quartsextenakkorde:

H)	I)	K)	L)	M)	N)	O)
h	gis	g	e	f	f	c
g	e	e	c	d	d	a
e,	c,	c,	a,	h,	h,	fis,

P)	Q)	R)	S)	T)	U)	V)
d	a	e	c	f	a	fis
h	f	c	a	dis	f	d
gis,	d,	a,	f,	h,	dis,	h,

W) dis / h / gis, (in A moll??)

Wer sich etwa wundern sollte, warum z. B. der Dreyklang e, g, h (bey H) hier für dissonirend erklärt wird, den müssen wir daran erinnern, daſs dabey, nach des Verf. Grundprincip, das Hauptgrundintervall C fehlt, und daſs also in so fern die, übrigens reine, Quinte h auf der dissonirenden Seite der Grundharmonie liegt. Dieser Akkord ist also im Grunde ein Septimenakkord, und kein Dreyklang, wie der Verf. selbst bemerkt. (Ein Dreyklang, der mehr, als ein Dreyklang ist!) Käme daher der nämliche Dreyklang in E moll, G dur etc. vor, so wäre er consonirend. Hieraus läſst sich auch erklären, warum der Dreyklang c, e, g (bey K) hier mit unter die dissonirenden Dreyklänge gekommen ist. Er gehört nämlich in A moll, und erscheint hier ohne sein Hauptgrundintervall A. — Noch einen etwannigen Zweifel müssen wir zu heben suchen. Einige Dreyklänge kommen nämlich zweymal als unvollkommene oder dissonirende vor, z. B. H, d, f, (bey M und N). Dies erklärt der Verf. so: „Bey M) ist die Terz der Durdominantenharmonie der Sitz." Wer dies etwa nicht sogleich verstehen sollte — welches bey des Verf. Schreibart und Terminologie wohl möglich ist: — dem sagen wir, daſs in diesem Falle der wahre Grundton die Dominante von C dur, nämlich G ist, oder seyn soll, und auf der Terz von diesem G, folglich auf der Stufe H, oder auf dem Semitonio modi kommt dieser Dreyklang vor. Der bey N) hingegen gehört nicht in C dur, sondern in A moll. Hierüber erklärt sich der Verf. mit folgenden Worten: „Die 5 oder das Grundintervall vom dritten Range (S. 34) der Molldominantenharmonie ist der Sitz. Er (der Dreyklang; nicht der Sitz) — unterscheidet sich vom vorigen sowohl durch die Succession eines andern Akkords (,) als durch die Melodie. „Und somit *sapienti sat!* Ueber den, bey R) bemerkten, weichen Dreyklang A giebt Hr. P. folgenden Aufschluſs: „Die 3 der Mollsextenharmonie (?) ist der Sitz." Um dies noch anschaulicher zu machen, verweiset er auf das nachstehende Beyspiel 1).



Der nämliche Dreyklang, der im ersten Takte consonirt, wird sonach — ohne dafs wir davon einen, mit des Verf. Princip übereinstimmenden Grund entdecken können — im zweyten Takte dissoniren. Dies verdient eine nähere Untersuchung. Gehört der erwähnte Dreyklang wirklich in A moll oder auch in C dur, so kann er nicht dissonirend seyn, weil der Verf. in beyden Tonarten auf der Stufe A, eine Grundharmonie annimmt, worin dieser Dreyklang auf der consonireuden Seite liegt, (S. 28) und also nothwendig consoniren mufs. (S. 22). Wollte er aber nach Beschaffenheit der Umstände unter die Grundharmonieen selbst noch ein anderes Hauptgrundintervall setzen, so fiel dadurch sein ganzes Grundprincip ohne Widerrede über den Haufen. Denn wozu erst Grundharmonien, die nach Belieben wieder e n t g r u n d h a r m o n i r t werden könnten? — Da sich aber dies nicht denken läfst, so müssen wir annehmen, Herr P. setze im zweyten Takte des obigen Beyspieles eine förmliche Ausweichung in F dur voraus. In diesem Falle fragt sichs: 1) Wie konnte nunmehr dieser Dreyklang (A) hier noch als ein solcher, der in A moll oder C dur gehört, mit aufgestellt werden? 2) Wodurch soll die förmliche Ausweichung bewirkt worden seyn? Doch wohl nicht blos dadurch, dafs der Dreyklang F dur unmittelbar nach A moll vorkommt? Sonach müfste ja in dem zweyten Beyspiele, welches in der vorliegenden Schrift unter Fig. 1 steht, ebenfalls aus C dur in A moll, aus A moll in F dur u. s. w. ausgewichen worden reyn. Gleichwohl soll in diesem zweyten Beyspiele — worin der Querstand f-fis eben nicht angenehm ist — nach S. 55. 56, die Modulation durchgängig in G dur bleiben. Wer kann dies zusammen reimen! Im obigen dritten Beyspiele soll der, unter den dissonirenden Dreyklängen bey B) bemerkte, weiche Dreyklang A wieder aus einem andern Grunde dissoniren, obgleich dabey ebenfalls, wie im ersten Beyspiele, der Dreyklang C dur unmittelbar vorhergeht. Es heifst nämlich S. 58: „Die 5 der Durwechseldominantenharmonie (?) ist der Sitz, und er unterscheidet sich sowohl durch die successive Harmonie (,) als durch die Melodie von dem bey B) und C)." Wir verlieren weiter kein Wort darüber. Aber fragen möchten wir wohl, welcher noch so geübte Harmoniker sich bey so bewandten Umständen getraute, nach des Verf. Grundprincip das jedesmalige Hauptgrundintervall aufzufinden? Uns wenigstens würde dies nicht immer glücken, ob wir gleich die vorliegende Schrift mehrmals, und mit möglichster Aufmerksamkeit gelesen haben. Wahr ist es übrigens, dafs der Dreyklang A moll im zweyten Takte des ersten Beyspiels nicht angenehm klingt; dies liegt aber, wie in tausend andern Fällen, nicht in dem angeblichen Dissoniren des Dreyklangs selbst, sondern in ganz andern Ursachen. Nur gehört es nicht hierher, dies umständlich zu erweisen.

(Der Beschluss folgt.)
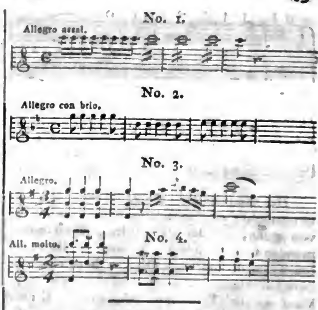
Quatre Siriphonies pour l'Orchestre, comp. par Wolfgang Amad. Mozart. Oeuvr. 64. Hambourg chez Günther et Böhme. (Preis 1 Rthlr.)

M o z a r t s Instrumentalsachen, insonderheit seine Quartetts, haben gewifs zur Allgemeinheit seines Ruhmes mehr beygetragen, als viele denken mögen. Ein Tonkünstler kann in dieser Gattung am mehresten Genie zeigen; denn nicht nur mufs er hier ganz allein erfinden und sich selber allen Stoff geben, sondern er ist auch einzig und allein auf die Sprache der Töne eingeschränkt. Seine Gekanken haben ihre Bestimmtheit in sich selber, ohne von der Poesie unterstützt zu seyn. Bey Niemanden von un-

sern deutschen Komponisten der neuern Zeit, aufser Haydn, läfst sich die Superiorität des musikalischen Genies so sicher aus Instrumentalarbeiten, deduziren, als aus den Mozartischen, und daher haben sie auch so vielen Werth und bestimmten Einfluss auf Gefühl und Urtheil der musikalischen Welt gehabt.

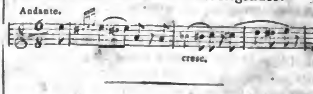
Daraus folgt nun aber nicht, dafs alles, was Mozart von der Art geschrieben, des Aufbewahrens werth sey, und dafs man nach seinem Tode Alles durchweg sammle und herausgebe, was sich, zumal noch von seinen jüngern Jahren, herschreibt. Das ist abergläubische Verehrung gegen Reliquien, und wenn das nicht, so will man den Zeitpunkt der Nachfrage zu seinem Vortheil benutzen. Man kann das einer Musikhandlung, die sich in Besitz solcher Sachen zu setzen weifs, im Grunde nicht verdenken, und so soll auch die oben angezeigte Verlagshandlung deshalb im Geringsten nicht darüber in Anspruch genommen werden, dafs sie diese wahrscheinlich verlegenen Ueberreste der fruchtbaren Feder Mozarts schon aus frühern Zeiten her, jetzt noch ans Licht treten läfst. Allein Pflicht der Kritik ist und bleibt es demungeachtet, ohne alle Rücksicht auf Nebengründe zu verfahren, und dem Publikum ehrlich zu sagen, was es an diesen Ueberresten hat.

Ohne Uebertreibung läfst sich nichts weiter von diesen Sinfonien behaupten, als dafs sie, zwar nicht ohne guten Werth und Gehalt, aber doch nur ganz gewöhnliche Orchestersinfonien sind, ohne hervorstechende Züge von Originalität und Neuheit, oder auch nur von besonderem Kunstfleifs. Man kann daran ganz deutlich Jugendarbeit erkennen; denn sie sind im Ganzen so ziemlich plan und haben noch einen gewissen ehrbaren Zuschnitt der Schule, über den Mozart späterhin sich weit hinaussetzte. Unterdefs werden sie Verehrer des Mozartischen Namens dennoch nicht verschmähen und ähnlichen Sammlungen wohl gern beygesellen. — Folgendes sind die Anfänge der Sinfonien:



Ariette avec Variations pour le Clavecin ou Pianoforte, par W. A. Mozart. No. 18. Wien bey Artaria et Comp. (Preis 40 Xr.)

Verehrer der Mozartischen Klaviersachen müssen eilen, sich diese Piece anzuschaffen, worin sie manches gutgearbeitete antreffen werden. Es ist edle Schwermuth des Künstlers darin, der aber nicht abgespannt ist, sondern dessen Geist wie mit erschwerten Flügeln in den trübern Regionen der Dissonanzen verweilt. Rec. wünscht, dafs viele mit ihm dasselbe Vergnügen empfinden, und auch dafs ihnen unter andern schönen Stellen die köstliche Führung der Harmonie in den 4 Takten S. 8 oben nicht entgehen möge. — Das Thema, damit man nicht etwa noch einmal kaufe, was man vielleicht schon hat — denn auf die Nummern der Musikhändler kann man sich schwerlich verlassen — ist folgendes:



Druckfehler: in No. 30. pag. 479. Z. 10. l. Ostermesse st. Michaelismesse.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. №. XII. 1799.

Musikalische Anzeige.

Bis jetzt fiel es den Liebhabern der Musik, selbst nach Erlernung des Generalbasses, schwer, richtig und auf die kürzeste Weise von einem Tone zum andern zu gehn, weil man keine allgemein bekannte Vorschrift dazu in Beyspielen erklärt hatte. Ich glaube also nicht allein dem theoretischen, sondern vorzüglich dem praktischen Theile der Musikliebhaber einen Gefallen zu erzeigen, durch die Ankündigung eines Werks unter dem Titel:

Modulationen durch alle Dur- und Moll-Töne, nach den Regeln des reinen Satzes zusammengetragen.

Ich bin dabey der natürlichen Ordnung der Töne gefolgt, damit, wenn der Musikliebhaber die Modulation in C dur und C moll inne hat, er sich an den übrigen Tonarten grösstentheils nur der Transposition bedienen darf. Diese Einrichtung wird gedachtes Studium unendlich erleichtern. Gegenwärtiges Werk erscheint sauber gestochen und auf holländisches Papier gedruckt ohnfehlbar zur Leipziger Michaelismesse 1799.

Da diese Unternehmung etwas kostbar ist, so habe ich den Weg der Vorausbezahlung eingeschlagen, und man pränumerirt auf dieses über 50 Seiten starke Werk mit Einem Ducaten Holländ. Nach Michaelis kann aber kein Exemplar unter 1½ Ducaten abgelassen werden. In Berlin nehmen die Hummelsche Musikhandlung, Maafssche Notendruckerey und der Schauspieler Böheim, in Breslau Hr. Leukart, in Hamburg Hr. Musikhändler Mein, in Frankfurt am Mayn Hr. Gayl und Hedler, in Offenbach Hr. André, in Warschau Hr. Bormann, in Wien Hr. Musikhändler Kozeluch, und an allen übrigen Orten die berühmtesten Musik- und Buchhandlungen Pränumeration an.

Berlin im May 1799.

J. B. Hummel,
musikalischer Compositor.

Anzeige.

Allen Kennern und Liebhabern des Pianoforts dienet zur angenehmen Nachricht, dass sich der Sohn des weit und breit berühmten Instrumentmachers Heilmann aus Mainz anjetzo in Erfurth aufhält. Er verfertiget Fortepiano's in Flügelform, die die englischen, wo nicht übertreffen, doch ihnen gewiss beykommen. Ihre vorzüglichsten Eigenschaften bestehen darinne. 1) sind die Kasten so sauber und fein gearbeitet, und auf Mahoni-Art gebeitzt, dass sie als Meuble betrachtet in jedem Zimmer zur Zierde dienen können. 2) Die Tastatur der ganzen Töne ist von schwarzem Ebenholz und die halben Töne von Elfenbein. 3) Der Ton ist rund, angenehm, singend und voll. Er verschwindet sogleich nach aufgehobenen Fingern, und hat doch beym Anschlage eine so grosse Stärke, dass man einen gewöhnlichen Flügel entbehren kann. 4) Die Spielart ist sehr leicht wie auf einem Klavier, und der Anschlag ausserordentlich schnell. 5) Die Dämpfung, die durchs Knie sehr leicht kann gehoben werden, ist schmeichelnd und sanft. 6) Mittelst des daran angebrachten Lautenzugs kann man so pianissimo spielen, dass es, der reinsten Deutlichkeit unbeschadet, kaum hörbar wird. Man schmeichelt sich, dass jedem Kenner des Pianoforte durch diese Bekanntmachung ein besonderer Dienst geschieht, und dass, wenn jemand ein solches Pianoforte sehen und hören sollte, er dieses obige der Wahrheit gemäss beschrieben finden würde.

I. C. Kittel.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Krommer, Sonate pour le Violon avec Accompagnement d'une Basse. Op. XV. tg. 22 Gr.
Blasius, 6 Duos très-faciles pour 2 Clarinettes. Op. 39. ld. 1 Rthlr. 21 Gr.
Haydn, J., Rondo p. Fortépiano. No. 1. tg. 6 Gr.
— — — — — — No. 2. tg. 6 Gr.
Ozi, 6 Duos p. 2 Violoncelles. Op. 6 ld. 1 Rthlr. 20 Gr.
Steffan, 26 Variaz. per il Cembalo. tg. 14 Gr.
Hacker, Liebe und Treue an Emma, für Gesang und Klavier. fr. 9 Gr.
Mozart, Différentes petites Pièces pour le Fortépiano. No. 2 und 3. tg. à 11 Gr.

Devienne, 6 Duos pour 2 Flûtes. 5te Liv. de Duos de Flûtes. ld. 1 Rthlr. 21 Gr.
Viotti, 3 Sonates p. le Pianof. av. Accomp. de Violon obligé. Livr. 5 de Sonates. ld. 1 Rthlr. 21 Gr.
Hänsler, VI deutsche Lieder. f. Ges. u. Klav. tg. 12 Gr.
Mozart, grand Sextuor pour 2 Violons, 2 Cors, Alto et Basse. No. II. gb. 1 Rthlr. 16 Gr.
detto. — — No. III. gb. 1 Rthlr. 16 Gr.
Khym, Menuettes et Anglaises p. l. Pianof. gb. 9 Gr.
— — Six Allemandes p. le Pianoforte. gb. 9 Gr.
Fegg, XII Variations p. le Pianof. Op. 1. gb. 18 Gr.
Haydn, grande Sinfonie a plus. Instr. Op. 91. gb. 2 Rthlr.
Pieltain, 5 Sonates p. le Violon avec Accompagnement de Basse. 1er Liv. de Sonates. ld. 1 Rthlr. 20 Gr.
Mozart, 6 Duos concertants p. 2 Violons. Liv. 2. ld. 1 Fthlr 21 Gr.
Cambini, Recueil d'Airs connus choisis et arrangés p. 2 Violons. I. 1 Rthlr. 12 Gr.
— — Recueil d'Airs choisis et arrangés pour 2 Flûtes. ld. 1 Rthlr. 12 Gr.
Clementi, Préludes et Points d'Orgue dans différens Tons p. le Fortépiano. Op. 19 ld. 1 Rthlr. 20 Gr.
Rousseau, Duo arrangé à quatre mains pour le Fortépiano par Desormerie et Piccini. ld. 21 Gr.
Pleyel, 3 Sonates p. l. Harpe av. Acc. de Violon arrangées par Rague. Liv. 1. 2. 3. ld. à 1 Rthlr. 20 Gr.
— — 6 Duos conc. p. 2 Flûtes. Liv. 2. ld. 2 Rthlr.
Mozart, 6 Duos conc. p. 2 Flûtes. Liv. 2. ld. 2 Rthlr.
Pleyel, 6 Duos pour 2 Violons, 6me Oeuvre de Duos. Liv. 1 und 2. gb. à 2 Rthlr. 8 Gr.
Ozi, 6 Duos concertants pour 3 Bassons. Op. 13. ld. 1 Rthlr. 20 Gr.
Vanderhagen, Airs et Duos de Primerose arrangés p. 2 Flûtes. ld. 16 Gr.
Bocherini, 1re Sinfonie pour 2 Violons, Alto et Basse, 2 Oboes, 2 Bassons, 2 Cors. pl. 1 Rthlr 18 Gr.
— — 2de Sinfonie — — — — — — pl. 1 Rthlr. 18. Gr.
— — Trois Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Oeuv. 5. pour Flûte. pl. 2 Rthlr. 12 Gr.
— — Douze nouveaux Quintetti pour 2 Violons, 2 Violoncelles et Alto. Op. 37. 3me Livr. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.
— — — Op. 37. 4me Livr. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.
— — Douze Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncello. Op. 39. Livr. 3. pl. 2 Rthlr. 4 Gr.

Pleyel, 6 Duos pour 2 Clarinettes. ld. 1 Rthlr. 21 Gr.
Fuchs, 6 Duos p. 2 Clarin. Op. 22. ld. 1 Rthlr. 20 Gr.
Carbonel, 3 Sonates pour le Pianoforte avec Accomp. de Violon ad libitum. Liv. 1. ld. 1 Rthlr. 20 Gr.
Devienne, 3 Sonates pour Clavecin ou Pianoforte avec Accompagnement de Flûte obligé. ld. 1 Rthlr. 12 Gr.
Danterive, Richard, Troisième Concerto à Violon principal premier, second Violon, Alto, Basse, Contrebasse, 2 Hobois, 2 Cors obligés. ld. 1 Rthlr. 12 Gr.
Lorenzini, I. Concerto pour Alto. ld. 1 Rthlr. 12 Gr.
Vanheelen, 6 Sonates d'Alto avec Accompagnement de Basse. Op. 1. ld. 1 Rthlr. 20 Gr.
Pieltain, Troisième Concerto pour le Violon. ld. 1 Rthlr. 2 Gr.
Blasius, Premier Concerto p. Violon principal, 2 Violons, Alto, Basse, Cor, Hautbois et Basson. ld. 1 Rthlr. 12 Gr.
Devienne, I. Concerto de Basson. ld. 1 Rthlr. 12 Gr.
Blasius, 6 Duos pour 2 Bassons. ld. 1 Rthlr, 20 Gr.
Vanderhagen, Premier Concerto pour Clarinette. ld. 1 Rthlr. 2 Gr.
Mozart, 6 Duos concertants pour 2 Clarinettes. Liv. 1. ld. 1 Rthlr. 21 Gr.
Bichi Loli, XII Variationi p. il Violoncello solo et Viola. tg. 9 Gr.
Fuchs, I. Concert pour Flûte. ld. 1 Rthlr. 12 Gr.
Förster, 3 Sonates pour le Fortépiano. Op. 18. tg. 1 Rthlr. 16 Gr.
Devienne, 5 Quatuors concertants pour Flûte, Violon, Alto et Basse. Liv. 3. ld. 2 Rthlr. 6 Gr.
Krezinski et Vogel, 6 Duos concertants pour Flûte et Violon. Op. 3. ld. 1 Rthlr. 12 Gr.
Vanderhagen, 6 Allemandes et 6 Walzes pour 2 Flûtes. ld. 18. Gr.
Ferandini, Quartetto Armonioso senza digiti per trè Violini et Violoncelle. gb. 9 Gr.
Pleyel, Première Sonate périodique en Quatuor pour Fortépiano et Clavecin avec Flûte, Violon et Violoncelle. rb. 12 Gr.
— — Seconda — detto. — — rb. 14 Gr.
— — Troisième — detto. — — rb. 14 Gr.
— — Quatrième — detto. — — rb. 16 Gr.
— — Cinquième — detto. — — rb. 18 Gr.
— — Sixième — detto. — — rb. 18 Gr.

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten May — №. 32. — 1799.

Abhandlung.

Die Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst.

Ueber die Produkte keiner Kunst wird so viel geurtheilt, als über die Werke der Tonkunst. Das ist natürlich. Die so ausgebreitete Verschiedenheit ihrer Produkte, der so allgemeine, oft öffentliche Gebrauch der Musik, die so allgemeine, wenn auch noch so verschiedene Wirkung derselben auf die Menschen u. s. w. erläutern diese Erscheinung.

Ueber die Produkte keiner Kunst wird aber auch so verschieden geurtheilt, als über die Werke der Tonkunst. Auch das ist natürlich. Mit der Zahl der Urtheile und der Urtheilenden über jedes Ding wächset die Verschiedenheit der Urtheile selbst, da in der geistigen, wie in der materiellen Schöpfung, gänzliche Gleichheit unmöglich ist. Dies erläutert die Menge der Verschiedenheiten im Urtheil. Die Musik hat nichts Sichtbares, mit dem sich ihre Werke zusammenhalten und vergleichen liefsen, woraus einiges Uebereinstimmen des Urtheils entstehen müfste. Dies erlautert die Gröfse der Verschiedenheiten im Urtheil über Werke der Tonkunst. So verschieden auch die Urtheile über den Werth z. B. einer gemahlten Rose seyn mögen, so treffen sie doch sämmtlich in einem Hauptpunkte zusammen: denn jedermann hat natürliche Rosen gesehen, vergleicht die gemahlten mit den natürlichen, und sagt sein Urtheil aus, das sehr unartistisch, aber nie ganz falsch seyn kann. Ein erhabenes Tonstück wird gehört; es wirkt, freylich nach Maafsgabe der subjektiven Empfindungsfähigkeit, aber es wirkt doch dem Wesentlichen nach das, was es wirken soll, und zum allerwenigsten nichts anders — auf alle, die es hören: aber wir müssen schon unsere eigenen Empfindungen kennen, müssen die Veränderungen in unserm Zustande schon zum Bewufstseyn zu bringen und auszusagen vermögen, um über sie und das, was sie erregte, urtheilen zu können. Wer dies nicht kann, sollte sich nun freylich alles Urtheilens enthalten. Da es aber im Wesen des Menschen liegt, über alles; und in seiner Schwäche, über nichts lieber zu urtheilen, als über das, was er nicht verstehet: so urtheilt er dennoch — und daraus mufs allerdings eine grofse Verschiedenheit der Urtheile entstehen.

Man verachtet gewöhnlich diese allgemeinen Urtheile gänzlich; aber soviel dürfte doch daraus abzunehmen seyn, dafs ein musikalisches Produkt, welches auf alle nur empfindungsfähige, wenn auch gar nicht für die Kunst ausgebildete Menschen gar nicht wirkt, gewifs nicht gut — obschon darum nicht schlecht; und eins, welches auf sie wirkt, gewifs nicht schlecht — obschon darum nicht gut, ist.

So viel dürfte daraus abzunehmen seyn, aber auch nicht mehr. Im Gegentheil hat die Begierde allen alles zu werden, mancherley Ausgeburten in die Musik eingeführt, von denen ich nur die jetzt nicht seltnen theatralischen Kirchenstücke und die jetzt gemeinen heroisch-burlesken Opern nenne.

Da die Verschiedenheit dieser ganz allgemeinen Urtheile so leicht erklärlich, so natürlich und nothwendig ist; da sich daraus nichts weiter, als das Angeführte, zu ergeben scheint: so kommen wir auf die Verschiedenheiten der Urtheile derer, welche man unter den Namen Kunstkenner, Künstler, und Kunstliebhaber befafst, und welche wir unter die Kategorie der

Menschen befassen wollen, welche nicht nur empfindungsfähig und reizbar, sondern auch mit den Mitteln der Musik Empfindungen zu erregen — mit den Tönen und ihren Verhältnissen, mehr oder weniger bekannt sind.

Von ihnen sollte man einige Uebereinstimmung der Urtheile über Werke der Tonkunst, wenigstens über das Wesentliche derselben erwarten: aber die Erfahrung lehrt auch hier das Gegentheil. Glucks vollendetste Vorstellungen in Paris pfiff die eine Parthey von Herzensgrunde aus, indefs eine andere dabey in Elysium schwebte und den Komponisten anbetete: Rameau wurde ebendaselbst von einer Parthey ausgelacht, indefs eine andere ihn bis über die Wolken erhob. und beyden Partheyen kann man nicht absprechen, dafs sie unter unsere Kategorie gehören. In Wien fällt die heroische Oper, in welcher die Meisterwerke eines Hasse, eines Salieri und Anderer gegeben wurden, in sich selbst zusammen, weil die gröfste Parthey sie nicht hören mag, indefs sich diese gröfste Parthey an den gesungenen Tänzen eines Wenzel Muller gar höchlich ergötzt: und soviel auch hier Privatinteressen mitwirken können, so wäre es doch lieblos, diese als alleinige Ursache der ganzen Erscheinung anzugeben, und ungerecht, dieser Parthey ihren Platz unter jener Kategorie nicht einzuräumen. Woher also diese Verschiedenheit?

Irgend ein witziger Schriftsteller Englands, (Sterne, wenn mich mein Gedächtnis nicht trügt) theilt die Reisenden, und nach ihm Jean Paul*) die Spatziergänger in vier Klassen. In der ersten laufen die jämmerlichsten, die es aus Eitelkeit und Mode thun; in der zweyten, die Gelehrten, um sich eine Motion zu machen und weniger um zu geniefsen, als um zu verdauen, was sie schon genossen haben; die dritte Klasse nehmen die ein, in deren Kopfe die Augen der Landschaftsmaler stehen; — die vierte die, welche nicht blos ein artistisches, sondern ein heiliges Auge auf die Schöpfung fallen lassen, die in diese blühende Welt die zweyte verpflanzen und unter die Geschöpfe den Schöpfer. — Mit einiger Aehnlichkeit könnte man die Musikhörenden und Beurtheilenden ebenfalls in vier Klassen zerwerfen. Freylich kann manches von ihnen Anzuführende auch auf die Beschauer jeder Art Kunstwerke angewendet werden — —

In der ersten sitzen auch hier die jämmerlichen, die nur aus Eitelkeit und Mode Musik hören, oder vielmehr der Musik beywohnen. Sie haben in der Oper und im Konzert Sitz und Stimme — Sitz, um sich und ihren Putz zu präsentiren, Stimme, um zu plaudern. Während eines entzückenden Solo's, von Viotti vorgetragen, das sie nicht hören, erheben sie eins von Kreutzer, das sie nicht gehört haben. Ihnen ist Opernhaus und Konzertsaal nichts, als ein geräumiger Platz, wo sich hübsche Leute in bestmöglichstem Glanze einfinden. Die rührendste Stelle des Konzertspielers bewegt sie zu nichts, als heimlicher zu lispeln; das kraftvolleste Chor zu nichts, als ihren Gesprächkreis zu erweitern und den Ton etwas mehr zu erheben. Sie achten bey einer Mara auf nichts mehr, als auf ihren Kopfputz; und finden an Jos. Haydn nichts bemerkenswerther und „sonderbarer" als dafs er ein kleines hageres Männchen ist u. s. w. Ihnen ist aber in der Musik alles recht und alles unrecht, wie die Andern wollen, und wie es gerade in das jetzige Gespräch pafst. Es ist dies bey ihnen nicht Beschränktheit, sondern freywillige Beschränkung; sie wollen nichts weiter seyn und haben, obschon sie weit mehr seyn und haben könnten: deshalb gehören auch sie unter jene Kategorie. Uebrigens findet man diese Art Leute am gewöhnlichsten unter den Grofsen und Vornehmen beyder Geschlechter.

In die zweyte Klasse gehören die, welche aufmerksam, aber (wenn ich mich so ausdrücken darf) nur mit dem Verstande hören, und welche — ich weifs nicht ob durch Usurpation



*) Anmerkung. Im zweyten Theile der unsichtbaren Loge —

oder Verjährung — den Namen der Kunstkenner führen, und gern allein führen. Manche von ihnen ziehen sich fast von allem zurück, was heutges Tages geschrieben wird. Es misfällt ihnen ohne Ausnahme — warum? Weil es nicht so ist, wie wenigstens in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts. Sie haben, wie gewisse Gelehrte mit dem Examen, mit ihren Jünglingsjahren ihren Kursus für die ganze Lebenszeit vollendet; was sie damals, und zum Theil allerdings mit Recht, entzückte, ist nun nicht blos gut, sondern allein gut. Die jetzige Musik rührt, bey diesem Vorurtheil, sie nur wenig; und so wenig, dafs sie dies Wenige gar leicht sich selbst ableugnen können. Die Aufrichtigern vergleichen die Wirkung derselben mit der Wirkung jener Musik; finden, dafs die letztere mit der erstern gar nicht einmal verglichen werden darf: bedenken aber nicht, dafs der Grund davon in ihnen, und nur von der Wirkung auf sie ihr Urtheil abgezogen sey. Ihre Reizbarkeit ist erkaltet, und sie glauben, die jetzige Musik sey ohne Reize. Sie wenden ein, dafs ja aber die Musik ihrer Jugend sie bey Wiederholung noch immer entzücke: aber sie bedenken nicht, dafs dies Entzücken in der Association ihrer Ideen seinen Grund habe — dafs nicht jene Musik allein sie hinreifse, sondern das, wenn auch noch so heimliche Erwachen, das wenn auch bewufstlose Einwirken von tausend süfsen Erinnerungen glücklicherer Jahre, glücklicherer Verhältnisse*) u. s. w.

Manche Andere aus dieser Klasse versäumen nicht leicht die Aufführung eines neuen Musikstücks, lesen fleifsig und viel: aber sie gehen dabey nur darauf aus, sich die Freude zu verschaffen, zuweilen bey diesem oder jenem unserer gewöhnlichen Meister eine falsche Quinte, eine verbotene Oktave u. d. gl. zu finden. Den Ersten war z. B. Mozart zuwider sein ganzes Leben hindurch, und nur nach seinem Tode wurden sie mit ihm durch sein Requiem, in welchem er sich dem ältern Kirchenstyl nähert, einigermafsen ausgesöhnt. Den Letztern war er durch frühere Arbeiten interessant, weil sie in seinen damals nicht seltnen Vernachlässigungen der grammatikalischen Regeln Stoff zum Tadel des Meisters, und in seinem Beyfall beym Publikum Stoff zu Klagen über die Geschmacklosigkeit der Zeitgenossen fanden.

Beyde Arten dieser Klasse sind aber allerdings sehr schätzenswerth, denn sie meynen es redlich mit der Kunst, sie haben nicht überall Unrecht, sie stiften auch manches Gute, indem sie sich nach Möglichkeit dem Hange zur Frivolität widersetzen, der Ungerechtigkeit der Zeitgenossen gegen die grofsen Männer unter den Vorfahren sich entgegenwerfen, an den Ungerechten Rache nehmen u. s. w. — Uebrigens findet man diese Art Männer, (denn Weiber dieser Art giebt's wohl nicht) der Natur der Sache nach, fast allein unter etwas bejahrten Künstlern und Musikgelehrten.

Es gehören aber auch hieher die Virtuosen, die nichts sind, als Virtuosen. Für sie haben nur Schwierigkeiten und sogenannte Hexereyen,

*) Anmerkung. Ein sehr würdiger Mann dieser Art rühmte mir sehr oft eine gewisse Arie von Metastasio und Hasse als, ohne alle Einschränkung, das Liebevollste und Zärtlichste, was nur je geschrieben worden. Ich liess sie mir endlich zeigen und fand, wie natürlich, die Arie sehr gut, aber auch im geringsten nicht ausgezeichnet. Er war unwillig — Sie müssen sie hören! sagte er, liess sie vollstimmig aufführen, und von einer braven Sängerin, die sie unter seiner Leitung ganz studirt hatte, vortragen. Die Arie hatte übrigens gar nichts eigentlich Theatralisches, das bey einer Privataufführung, ausser dem Zusammenhange, hätte verlieren können. Er war in Entzücken aufgelösst. Ich fing an ihn zu begreifen — Sie haben die Arie damals in Dresden gehört? fragte ich. Allerdings! antwortete er begeistert und seine Augen blitzten — ich war damals achtzehn Jahr alt! Ach, und die Faustina Hasse, die sie sang, hätten Sie hören und sehen müssen! —— Wer hätte dem wackern Manne hier widersprechen können? Aber bekanntlich war jene hohe Juno — Faustina, als Sängerin, nicht viel mehr, als mittelmässig! —

und deren gute oder übele Ausführung Interesse — wie für Seiltänzer nur der Gang auf Drath. Das leicht Ausführbare, das Einfache, das Natürliche ist ihnen gleichgültig, fade, nichtsnutzig. Schwierigkeiten und deren gute Ausführung gehören mit zur Sache, das ist gewifs: aber als Mittel zum Zweck. Diesen kennen sie nicht, sie halten sich aber an jene*). Da die Geschicklichkeit solcher Virtuosen allerdings vielen Fleifs voraussetzt, und das, worauf der Mensch vielen Fleifs gewendet hat, ihm eben darum sehr werth wird; da sie überall Menschen erblicken, die das nicht vermögen, was sie hervorzubringen im Stande sind, es aber doch gern hervorbringen möchten; da sie überall Verwunderung, wenn auch nicht Bewunderung, Lob, wenn auch nicht Beyfall, finden; da Verwunderung und Lob lauter und plötzlicher ausbrechen, als Bewunderung und Beyfall und des Menschen Eitelkeit vom Lauten und Plötzlichen nur allzuleicht hingerissen wird: so ist auch ihr gewöhnliches Entscheiden ohne Gründe und Absprechen auf eigene Autorität sehr leicht erklärlich.

Die dritte Klasse nehmen diejenigen Hörer und Beurtheiler musikalischer Kunstwerke ein, welche blos mit dem Ohre hören — gute, harmlose Leutchen beyderley Geschlechts. Sie lieben Musik, weil durch dieselbe ihr Blut in einige leichtere Wallung versetzt und ihre Füfse zum Tanzen gleichsam gehoben werden; sie lieben die Musik, welche dies bewürkt. Sie achten die Produkte der Tonkunst werth, weil sie ein fast überall anwendbares Hülfsmittelchen gegen die Langeweile in der Gesellschaft und Einsamkeit abgeben können; sie achten die Produkte der Tonkunst, welche dies gewähren. Eine Suite artiger Tänze, eine muntere Sonate, launige Variationen über ein Lieblingsliedchen, militärische Musik, und vornehmlich hübsche, artige, muntere Liederchen und in deren Geschmack geschriebene Opernarien und Duetten — das ist es vornehmlich, was sie interessiert und von ihnen gelobt wird. Was mehr verlangt und voraussetzt, was tiefer eingreift, was sich nicht so leicht nachsingen läfst — das ist für sie nicht, ist ihnen nichts. Ohne Papageno's Gesänge hörten sie Mozarts *Zauberflöte*, ohne das Intermezzo, Salieri's *Axur*, ohne die sogenannten Menuetten, Joseph Haydn's Sinfonien — nicht gern. Paisiello lassen sie sich gefallen, Martin mehr, Dittersdorf hier und da am allermeisten. Dafs das Uebrige nicht für sie ist, sind sie aufrichtig genug zu gestehen; viele aber sind auch egoistisch genug, jenes Uebrige geringschätzig zu behandeln und zu verwerfen.

Uebrigens sind auch diese Hörenden und Urtheilenden im Allgemeinen gar nicht zu verachten, oder wohl gar zu verlachen, wie gewöhnlich von ernsthaftern Kennern und Liebhabern geschiehet: denn sie hängen wirklich an Etwas, das zum Wesentlichen der Musik gehört, und gemeiniglich sehen sie das, was in ihrer Sphäre liegt, von weit richtigeren Seite an, beurtheilen es weit richtiger, als z. B. der Virtuos in der zweyten Nummer. Junge, lebhafte, gebildete Damen gehören hauptsächlich in diese Klasse; und weil junge, lebhafte, gebildete Damen gar viel auf junge, lebhafte, gebildete oder ungebildete Herren wirken, diese aber die rauschende Stimme des Publikums handhaben — so werden sie sehr bedeutend für die Schicksale der Kunstwerke, folglich für die Schicksale der Künstler, folglich auch für die Schicksale und den Gang der Kunstkultur selbst, und Herrn Dittersdorfs Regeln, die er den

*) Anmerkung. Georg Benda hörte einst einen berühmten Violinspieler und stand kalt und fast unmuthig da. Mein Gott — sagte ein neben ihm stehender Virtuos und stiess ihn freundschaftlich an — Sie sind zerstreuet — (Benda war dies freylich sehr oft) Hören Sie doch: er macht ja Laufe durch zwey Oktaven in lauter Dezimen, und sie sind fast alle rein! — ich wollte, er liess sich die andere Stimme vom Akkompagnement spielen: dann wären sie's alle! sagte Benda.

Komponisten im 9. Stück dieser Zeitung S. 141, giebt, sind also wenigstens klug und politisch.

In der vierten Klasse stehen, oft übersehen, fast immer unbefragt; diejenigen, welche mit ganzer Seele hören. Sie gehen von richtigen Grundsätzen über die Kunst im Allgemeinen aus. Ihnen ist die Kunst eins der Mittel zur Vervollkommnung und Veredlung des Geschlechts. Was die Wissenschaft durch Lehren, an die Vernunft gerichtet, bewirken soll, das soll, wie sie glauben, die Kunst durch ihre Darstellungen, dem Gefühl vorgehalten, bewirken. Jene weiset den Menschen auf sein Höchstes hin, diese macht ihn geneigter, es zu erreichen. Jene kann den freyen Entschlufs, sich ihm zu nähern, hervorbringen, diese ihm die Ausführung seines Entschlusses erleichtern; jene das Ziel vorstecken und den Weg dahin zeigen, diese das Ziel verherrlichen und preisen, und den Weg dahin ebnen. Nach der Meynung dieser Leute ist die Kunst nicht etwa Erzieherin und Bildnerin oder wohl gar Dienerin der Sinnlichkeit des Menschen, auch nicht die Brücke, worüber er aus der Sinnlichkeit in die Freyheit übergehen solle: sondern wenn Wissenschaft demonstrirt, was reine Natur (abstrahirt vom Empirischen, frey von dem, was Lessing den widerstrebenden Stoff nannte) seyn solle, so zeigt Kunst, was sie sey — Beyde Leiterinnen, die Wissenschaft und die Kunst, nehmen also den Menschen gleichsam in die Mitte, und führen ihn nach dem Tempel der Vollendung und Freyheit — — So denken diese Leute von Kunst überhaupt — so auch von Musik. Das nehmliche soll, wie sie wollen, auch die Musik seyn, und sie ist es, wenn sie wahre Musik ist. Solche Beurtheiler verachten das Aufserwesentliche in der Tonkunst nicht, aber sie sind gleichgültig dagegen, wenn es nicht als Mittel zu jenem Entzweck aller Kunst verarbeitet und verwendet ist. Deshalb ist ihnen das kleinste, unschuldige, muntere Volkslied, das muntere Menschen macht, mehr werth, als das Konzert, welches nichts ist, als Konvolut von Schwierigkeiten ohne Empfindung. Muntere Menschen sind oder werden gewöhnlich bessere: blind hinstaunende aber sind und bleiben nichts, als Figuren. Die gelehrteste Fuge, welche aber nichts ist, als wohlausgezählte, regelrechte, kontrapunktische Behandlung eines nichtssagenden Thema's, ist von ihnen nicht verachtet, aber auch nicht anders angesehen, als die Variantensammlungen über klassische Autoren, welche nichts sind, als Variantensammlungen — Vorarbeiten zum Behuf des guten Kopfs. Sie hängen weder am Neuen, noch am Alten, sondern am Guten, das heifst, an dem, was jenen höchsten Zweck der Kunst beabsichtiget und ihm sich nähert. Sie unterscheiden immer das nur Richtige von diesem, und sind bereit bey dem Guten kleine Nebendinge, welche vielleicht gegen das Richtige verstofsen, ohne grofses Aufheben, mit der menschlichen Schwäche zu entschuldigen. Sie sind nicht unwillig bey den Urtheilen der dritten Klasse, und benutzen die Kritiker der zweyten, zur Bereicherung ihrer Kenntnisse und Berichtigung ihrer Erfahrungen. Ihre Urtheile über Werke der Tonkunst treffen mit den Urtheilen der zweyten und dritten Klasse nicht selten zusammen; die Gesichtspunkte, von wo aus sie diese Werke betrachten, nie. Sie begreifen die Urtheile beyder sehr wohl und werden gemeiniglich von ihnen nicht begriffen. Sie sind gegen jene tolerant und werden meistens intolerant behandelt. Ueber ein geradezu zu verwerfendes oder geradezu zu preisendes Tonstück urtheilen sie bestimmt und frey, aus Gefühl für die dort beschimpfte, hier verherrlichte Würde der Kunst; über eins, das nicht zu diesen beyden Arten gehört, halten sie ihr Urtheil gern zurück, weil sie auch keinen Funken genialischen Feuers erstickt wünschen, weil sich die Gründe ihres Urtheils nicht in der Kürze darstellen lassen, und weil sie wissen, dafs man für ihre Gründe nicht überall Sinn und — Zeit hat. Aber das Weidsprüchlein: *de gustibus non est disputandum* — halten sie für eine Lüge.

Leipzig.

Friedrich Rochlitz.

Recensionen.

Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapunkte. Eine Beylage zu jeder musikalischen Theorie, von I. G. Portmann.

(Beschluss.)

Septimenakkorde, die in C dur und A moll gehören, hat der Verf. vier und zwanzig. — Und so stellt er auch eine verhältnifsmäfsige Anzahl Nonen- Undecimen- und Terzdecimenakkorde auf. Im folgenden Abschnitte werden die Akkorde wieder eingetheilt: „1) in solche, die einander durchaus gleich und ähnlich sind; (es werden deren zwey und dreyfsig nahmhaft gemacht —) 2) in solche, die einander zwar nicht gleich, aber ähnlich sind; 3) in solche, die einander zwar gleich, aber nicht ähnlich sind; 4) in solche, die einander weder gleich, noch ähnlich sind." Aus dem vorhergehenden kann man leicht schliefsen, wie grofs die Anzahl dieser Akkorde seyn müsse, wie viel es dabey zu bemerken und zu unterscheiden gebe, und wie schwer des Verf. System auch in dieser Hinsicht zu übersehen sey. Um die Grenzen einer Recension nicht allzusehr zu überschreiten, übergehen wir in diesem Abschnitte alles das, worüber wir mit dem Verf. nicht einverstanden sind. Nur dies Einzige bemerken wir, dafs er S. 73 f. Kirnbergers und Sulzers Lehre von den wesentlichen und zufälligen Dissonanzen, wie weiland ein gewisser Recensent im 104ten Bande der allgemeinen deutschen Bibliothek „nicht nur für ganz ungegründet, sondern auch sogar für das Bildungsgeschäft guter Componisten als höchst nachtheilig" erklärt. S. 73 steht folgendes: „Wenn er (der angehende Komponist) daher die ihm irriger Weise als wesentlich vorgespiegelte Dissonanz, die Dominantenseptime (?) kennt und zu gebrauchen weifs, so überredet er sich (,) ein Componist zu seyn, arbeitet nun mit starker Einbildung (wovon unser Verf. so ganz frey ist!) und Vorliebe für seine so schnell erlangte Einsichten, (unter des Herrn P. Anleitung wird sich so leicht keiner über die zu schnell erlangten Einsichten zu beschweren Ursache haben!) und — bringt die gemeinsten, elendesten Mifsgeburten zur Welt, wodurch das Publikum nur getäuscht, irre geleitet, belästiget (*ohe, jam satis!*) und mit Verachtung gegen die Composition (,) als gegen eine niedere Handwerkswissenschaft (?) eingenommen wird." Was doch der böse Kirnberger mit seiner leichtern Lehre für Unheil in der musikalischen Welt angerichtet hat! Wäre es nicht, zum Besten der Tonkunst, höchst nothwendig, alle Exemplare seiner Kunst des reinen Satzes je eher, je lieber, verbrennen zu lassen? Und sollten nicht gutgesinnte Landesfürsten, sammt den Thronen und Herrschaften, so gnädig, als ernstlich gebieten, von nun an nur die vorliegende Portmannische Schrift, als das einzige, allein hinreichende Mittel zur Erlangung gründlicher Einsichten in die Theorie der Tonkunst, bey nahmhafter Strafe im Unterlassungsfalle, zu gebrauchen? — Jedoch, jetzt nur noch eine kurze Beleuchtung der Portmannischen Gründe gegen die Kirnbergersche Lehre! S 74. „Es kann auf alle Fälle keine zufälligen Dissonanzen geben, so wenig es zufällige Kugeln giebt*)." Warum nicht? erlauben wir uns zu fragen. Hr. P. antwortet: „Alle (?) Dissonanzen müssen eben so wesentliche Dissonanzen seyn, wenn sie auf der dissonirenden Seite einer Grundharmonie liegen (dies ist allerdings

*) Das nehmliche Beyspiel von der Kugel befindet sich auch im 112ten Bande der allgem. deutschen Bibliothek, S. 100. — — Auch trifft es sich sonderbar, dass viele von den, in der vorliegenden Schrift enthaltenen neuesten Entdeckungen und Behauptungen bereits in der allgem. deutschen Bibliothek stehen, und zwar im 104. Bande, S. 162-166, im 108. Bande, S. 466 ff.; im 112. Bande, S. 97 ff.; im 115. Bande, S. 434 ff.; u. a. m. Es ist höchlich zu bewundern, wie übereinstimmend die Recensenten in der allgem. deutschen Bibliothek schon im Jahre 1791 mit Herrn P. dachten. — —

sehr einleuchtend und völlig überzeugend!) und das Ohr beunruhigen, wie alle Kugeln wesentliche Kugeln sind, wenn sie eine zirkelrunde (warum nicht auch eine vier- oder sechseckigrunde?) Figur und eine körperliche Masse haben." (Giebt es bey physischen Gegenständen auch unkörperliche Massen?)

Hätte Herr P. Kirnbergern recht verstanden, oder verstehen wollen, so würde er sich diese erstaunend gelehrte Demonstration haben ersparen können. Wir müssen ihm daher erklären, dafs Kirnberger unter einer zufälligen Dissonanz nicht eine solche versteht, die weniger dissonirt, als eine andre, oder der das Wesentliche einer Dissonanz mangelt, sondern eine solche, die da, wo sie vorkommt, nur zufälliger Weise, d. h. an der Stelle eines andern Intervalles steht. In diesem Sinne kann es aber doch wohl zufällige Dissonanzen geben? — Ob übrigens eine, bis jetzt fast allgemein fur vorzüglich gut anerkannte, Lehre — gesetzt auch, es kämen darin einige nicht völlig passende Kunstausdrücke vor — deshalb so herabgewürdigt zu werden verdient, als es in der vorliegenden Schrift geschehen ist, wollen wir Andere entscheiden lassen. Marpurg, bekanntlich Kirnbergers heftiger Gegner, tadelte den Ausdruck zufällige Dissonanz, als synonym mit Vorhalt, ebenfalls; aber zufällige Dissonanzen räumte er dessen ungeachtet ein, nur verstand er andre darunter. Hier sind seine, im Versuch über die musikalische Temperatur, S. 240 befindlichen Worte darüber. „Jede Dissonanz, welche blos der Melodie wegen gebraucht wird, und in Ansehung der Harmonie so gut da, als nicht da seyn kann, wird in der Lehre von der Harmonie eine zufällige Dissonanz genannt. Dergleichen sind alle dissonirende Durchgangs- und Wechselnoten u. s. w." Warum focht Herr P. nicht auch diese Behauptung an, da sie seinen Grundsätzen ebenfalls entgegen ist? Wir denken jedoch, die zufälligen Dissonanzen werden wohl auch alsdann noch bleiben, wenn die Portmannischen neuesten und wichtigsten Entdeckungen längst veraltet — wo nicht gar vergessen seyn werden — Dafs sich aber der Verf. häufig sehr harte Urtheile erlaubt, und dadurch — wenn auch eben nicht jedesmal absichtlich — Männer von anerkannten Verdiensten, kleiner Flecken wegen, zu Schülern herabwürdigt, davon nur noch einen Beweis! Bekanntlich kommen unter andern auch in C. P. E. Bachs Compositionen öfter, z. B. in den sechs leichten Klaviersonaten, S. 14, T. 19; in den sechs Klaviersonaten für Kenner etc. erste Samml. S. 41, T. 9 u. a. m. solche und ähnliche Stellen vor, wie diese:



Hiervon sagt nun Herr P. S. 200: „Es giebt aber einige unmelodische Verhältnisse, welche bey einem zum Grunde liegenden Septimenakkorde auf der Terz der Dominante und Wechseldominante von angehenden oder nicht genug geübten Componisten häufig gemacht werden. Diese unmelodischen Verhältnisse sind so beschaffen, dafs die melodischen Formelchen, worin sie vorkommen, bey einer andern, zum Grunde liegenden Harmonie, sehr angenehm und richtig sind, aber zu derjenigen Harmonie, welche sie (wer? die Harmonie? die Formelchen? die unmelodischen Verhältnisse? Nein! sondern vermuthlich die angehenden und noch nicht genug geübten Componisten!) erst nach verfertigter Melodie zum Grunde unterschieben, ganz und gar nicht passen, und daher ein unmelodisch (es) Verhältnifs vernehmen lassen. Der Fehler hat seinen Grund darinne, dafs solche Componisten die Melodie eher komponiren, als sie die Harmonie, von welcher doch die Melodie abhängt, gedacht haben." Nun wissen wir doch, wie C. P. E. Bach komponirt hat, und dafs er auch im Jahr 1779 noch ein angehender Komponist war. — in welche Klasse von Tonsetzern würde nun vollends unser Mozart gehören, wenn man ihn nach solchen Kleinigkeiten beurtheilen wollte?

Wir haben zwar bey weitem noch nicht die Hälfte von dem, was wir in der vorliegenden Schrift angestrichen hatten, kritisch beleuchtet; weil aber diese Recension bereits ungewöhnlich lang geworden ist, so sehen wir uns genöthigt, hier abzubrechen. Hoffentlich werden unsere Leser nunmehr ohnedies schon überzeugt seyn, dafs die Entdeckungen des Verf. keineswegs so wichtig sind, als er wähnt. Besonders setzt er darein einen vorzüglichen Werth, dafs er die Harmonie von der Melodie abgesondert, den Unterschied zwischen den harmonischen und melodischen Intervallen gezeigt, den Einklang in seine Rechte, als ein wirkliches Intervall eingesetzt, die Oktave und den Einklang aber augenscheinlich als nicht harmonische Intervalle dargestellt, das Fortschreiten, Verdoppeln, Vorbereiten, Anschlagen und Auflösen als ein blos melodisches Geschäft erwiesen — zu haben glaubt. Uebrigens tadelt er häufig die allgemein, oder doch von dem gröfsern Theile angenommenen Kunstwörter, Eintheilungen und Erklärungen Andrer, ohne sie selbst richtig verstanden zu haben. So verwirft er z. B. Seite 3 und 10 die bisher übliche Eintheilung der Töne in halbe etc., weil der Ton auf keine Weise und in keinem Sinne getheilt werden kann." Wer hat aber jemals die Töne theilen wollen? — Die Schreibart sollte billig gedrängter, deutlicher und korrekter seyn. Kurz, diese Schrift war zum Drucke noch nicht reif, und wird daher wohl schwerlich viel Glück machen.

Journal pour la Flûte, contenant plusieurs pièces d'une difficulté progressive, par Auguste Eberhard Muller. Cahier 2. à Hambourg chez Günther, Böhme et Comp. (Preis 16 Gr.)

Dies Journal ist seinem vorgesetzten Zwecke vollkommen angemessen geschrieben, und kann überhaupt, da es in sehr guten Händen ist, einem grofsen Bedürfnis abhelfen. Eine solche Schule für angehende Flötenbläser ist sehr nöthig. Die Quanzischen Duos — obgleich sie immer noch Studium verdienen — sind dennoch nicht mehr nach dem heutigen Geschmack, und also ist es verdienstlich, dafs ein Mann sich diesem Geschäft unterzogen hat, der nicht allein selbst Virtuos auf diesem Instrumente ist, sondern auch als gründlicher Komponist gewifs weifs, wie er den zweystimmigen Satz einzurichten hat, damit er weder leer sey, noch in steifen Imitationen bestehe, noch auch am Fundamente Mangel erleide, ohne die zweyte Stimme im Concertiren zu beschränken, als wozu Lage der Stimmen gegen einander, Gegenbewegung und dergleichen mehr gehört, was man in so vielen Flötenduos so selten findet, die gewöhnlich am fadesten geschrieben zu werden pflegen. Einen angenehmen Gegenbeweis liefern die Stücke in diesem Journal und es läfst sich hoffen, dafs mit zunehmenden Schwierigkeiten immer noch mehr für Unterhaltung werde gesorgt werden.

Kurze Anzeige.

Variations pour le Clavecin ou Pianoforte, comp. et déd. à Mad. la Baronne Josephe de Braun, par Joseph Haydn. Oeuv. 83. (Preis 1 Fl.)

Ein schwermüthiges Andante aus F moll, variirt, wie ein Meister nur variiren kann, dafs sichs beynahe als freye Phantasie anhört. Schon der erste Satz ist nicht leicht, man kann also erachten, dafs die weitere Ausarbeitung desselben, ihre Schwierigkeit haben werde; stellenweise, besonders in Rücksicht der Vorzeichnungen für neues Klanggeschlecht, mehr, als selbst bessere Spieler gleich herausbringen werden. Indefs abermals ein dankenswerther Beytrag!

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten May | N°. 33. | 1799.

Abhandlung.

Ueber die steinerne Braut, eine Oper vom Freyherrn von Lichtenstein.

Herr Baron von Lichtenstein, der ehedem so ganz in stillem Selbstgenusse für die Kunst lebte und arbeitete, tritt nun, auf einen Schauplatz grösserer Wirksamkeit gestellt, einmal über das andere mit wichtigen Produkten des Genies und Kunstfleisses hervor, denen weiter nichts als allgemeine Publicität fehlt, um zu den besten gerechnet zu werden, die wir in dieser Art aufzuweisen haben. Wenn die Oper *Bathmendi* bereits ein rühmliches Zeugnis von seinem seltenen Talent abgiebt, so ist dies noch um vieles mehr der Fall mit der *steinernen Braut*. Diese ungleich grössere, mehr gearbeitetere Oper ward unlängst hier wiederholt gegeben und machte eine ausserordentliche Sensation im hiesigen Publikum, sowohl ihres eigenthümlichen interessanten Inhalts aus dem Gebiete der Zauber- und Feenwelt wegen, als auch um des merkwürdigen Umstandes willen, dass der Komponist zugleich als Dichter den Stoff dazu selbst geschaffen und bearbeitet hatte, und von ihm und seiner liebenswürdigen talentvollen Gemahlin die Hauptrollen des *Belmor* und der *Astania* mit dem allgemeinsten Beyfalle vorgestellt wurden. Man muss in der That gestehen, dass diese Oper insonderheit sehr grossen musikalischen Kunstwerth hat. Sie ist von sehr vielem Effekt und kann des Eindrucks nicht verfehlen, welchen sie auf ein noch so gemischtes Publikum ihres romantischen Sujets, der gar interessant durchgeführten Handlung und der Melodien wegen machen muss. Hoffentlich werden das mehrere grössere Theater dereinst bestätigen, wenn sie dorthin, wie es wahrscheinlich ist, verpflanzt werden sollte.

Es hält schwer, der Versuchung zu widerstehen, etwas umständlicher von dieser bedeutenden, genialen Arbeit des Hrn. v. Lichtenstein zu sprechen, die ihm ganz unstreitig, sobald sie weiter als ein Ganzes, wie sichs gebührt, bekannt werden und mit aller inwohnenden Kraft und gehörigen Darstellung auch von auswärtigen Theatern auf ein grösseres Publikum herabwirken wird, den Ruhm eines vorzüglichen Theaterkomponisten begründen muss. Allein man darf wohl Niemanden zumuthen, dass er an dem detaillirten Inhalt eines dargestellten Kunstwerkes, das er nicht auf gewisse Weise nachempfinden und mit beurtheilen kann, Interesse nehme. Künstler müssen selber durch ihre Werke sprechen. Was man ohne diese über sie, auch noch so kunstgelehrt, sagt, ist und bleibt unvollständig, und erweckt nicht selten die Idee, dass der Kommentator Manches sich selber zu Liebe gesprochen habe. Ein Theaterstück, einmal gesehen und gehört, stellt den Gesichtspunkt viel fester und giebt eine reinere, vollständigere Uebersicht, als Alles, was sich noch so weitläuftig darüber sagen liesse, vorzüglich wenn die Wärme des Gefühls, wovon man sich durch ein so treffliches Werk, als die *steinerne Braut* ist, nothwendig begeistert fühlen muss, dem Ausdruck einen Anstrich von Enthusiasmus und Partheylichkeit giebt. Und somit enthalte ich mich denn, eine Charakteristik der Oper, so weit ich mich deren, wegen der genauern Bekanntschaft mit derselben, allenfalls fähig fühlte, auf gutes Glück so auszustellen. Ueberdem so würde dazu ein Hinweisen auf das Kunstgetriebe des Ganzen und eine Analyse einzelner Sachen gehören, die, so schönen Genuss

sie auch beym Entwurfe und so viel bedingten Nutzen sie auch selbst beym Anschauen in der Ferne gewähren mögte, dennoch hier zu weit führen und dem Kunstwerke ein Wohlwollen zuwenden würde, das es vollgültiger zu fördern berechtigt ist.

Mir sind wenige Theaterkomponisten bekannt, die so viel wahres Genie, Kunstkenntnis und Geschmack in sich vereinigen, mit so vielem Feuer und dennoch so guter Besonnenheit arbeiten, in so ächtem dramatischen Styl schreiben und sich bey aller Fülle der Gedanken und bey dem Bewufstseyn eines erworbenen Kunstreichthums sich mit so vieler Leichtigkeit und guter Methode zu bewegen wissen, als der Komponist der *steinernen Braut*, die für Empfindungsausdruck, für das Grofse und Ernste, wie für die gefälligere Gattung des leichten Empfindungs- und Gedankenspiels, für die komische Malerey und überhaupt für ächt dramatische Situationen so viel reichen Stoff darbietet. Man erhält die lebhafteste Ueberzeugung, dafs Herr v. L. zum Theaterkomponisten durchaus geeignet ist; dafs er mit dichterischem und philosophischem Sinn ein Ganzes zu entwerfen und die einzelnen Parthien nach ihrer ästhetischen Wichtigkeit, nach ihrem Zusammenstreben zur Totalwirkung anzuordnen und auszuarbeiten versteht; dafs er sich vor der Monotonie in der Manier in Acht zu nehmen, die theatralische Handlung mit dem musikalischen Ausdruck genau zu berechnen, das Interesse für die Phantasie und für das Herz überall geschickt zu vertheilen, dabey des Orchesters sich vollkommen zu ermächtigen und überhaupt ein Werk aufzustellen weifs, das die Menge durch viel fafsliche und behaltbare Melodien interessirt und zugleich den Kenner viel ächte Vollkommenheiten, aus dem innern Heiligthume der Kunst hervorgezaubert, wahrnehmen läfst, die ihn vergnügen und auf die Dauer unterhalten.

Es kann wohl seyn, dafs der Komponist die Instrumentalmusik, nach der jetzt herrschenden Weise, mitunter etwas zu reichlich ausstattet, dafs seine entschiedene Vorliebe für die Blasinstrumente, die ihn freylich auch nicht selten zu den glücklichsten Gedanken zur Verschönerung des Effekts veranlafst, ihn bisweilen zu einem ärmlichen Zwange in Absicht der Führung der Harmonie verleitet, dafs der Text mitunter wohl eine kritisch-sorgfältigere Bearbeitung zuliefse. Allein dies Alles wird durch so viel Schönheiten überwogen, dafs es, wenn auch der Wunsch nach dieser Art von Vollendung übrig bleibt, wenigstens ungerecht und undankbar wäre, solchen Werken von ihm nicht eben die Nachsicht zuzuwenden, die man gewohnt ist, selbst den berühmtesten Werken zuzugestehen, und woran man bey der Beurtheilung unserer gangbaren Opern nun eigentlich gar nicht einmal denken darf, ohne sie grofsentheils bey dem vorschwebenden Ideale ganz dahin fallen zu lassen.

Dafs nun dieser würdige Künstler auch noch ein vortreflicher virtuoser Sänger und Schauspieler ist — in der edelsten Bedeutung dies Wort genommen — dies wäre allein schon etwas, worauf sich stolz seyn liefse. Allein ich erinnere mich, dafs gerade Bescheidenheit es ist, wovon alle diese rühmlichen Eigenschaften in ihm übertroffen werden, und daher will ich lieber von Mehrerem schweigen, damit ich dieser liebenswürdigen Bescheidenheit des edlen Mannes auf keine unangenehme Art begegnen möge.

Dessau.

Spazier.

Recensionen.
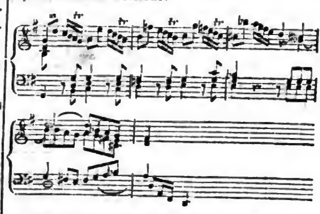
Sei Fughe per l'Organo o Clavicembalo dal Sign. G. Albrechtsberger. Op. 8. In Vienna presso Artaria e Comp. (1 Fl. 30 Xr.)

Herr Albrechtsberger ist im Fugensatze bereits vortheilhaft bekannt, und also will Rec. hier nichts weiter im Allgemeinen zu seinem Lobe hinzusetzen. Diese angezeigten sechs Fugen zeichnen sich, wenn nicht durch Gelehrsamkeit, doch um so mehr durch Klarheit in der
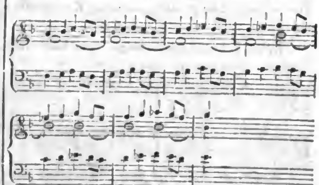
Bearbeitung aus, und das giebt ihnen an sich manchen Werth für eine grofse Klasse von Orgelspielern, die erst noch durch mancherley Stufen zum Verstehen und Geniefsen der Meisterwerke unserer würdigen Alten geführt werden müssen, und deren Zahl die häufigere ist.

Aber so sehr der gute Geschmack auch damit zufrieden ist, wenn die Schulpedanterey — die recht in diesem Fache zu Hause ist — bey dem Fugensatz nicht zu weit getrieben wird, und so wenig auch für die Empfindung, ja selbst nicht einmal für den berechnenden Verstand gewonnen wird, wenn die Verhältnisse und Zusammensetzungen nach den bewufsten Formularen zu schwer und gesucht, und armselige, nüchterne Künsteleyen über und über angebracht werden, ohne Rücksicht auf ein natürliches fliefsendes Thema, noch überhaupt darauf zu nehmen, dafs ein jedes Thema durch den zu bunten Wirrwarr nur erdrückt wird (welcher Art, unter den neuern Fugen, gröfstentheils die von unserm übrigens unvergefslichen Marpurg sind; man sehe nur z. B. die in der Manier der Altgallischen Organisten, No. 13 seines zweyten Versuchs in figurirten Chorälen und Fugen): so unerläfslich ist und bleibt doch für Fugenkomponisten die Pflicht, in dem ernsten, strengregulirten Gange zu bleiben, den unsere Meister in dieser Gattung nicht ohne Grund uns vorgeschrieben haben, und so wenig kann man damit zufrieden seyn, wenn dem seichten Modegeschmack und der Bequemlichkeit zu viel nachgegeben, und die strenge charakteristische Verbindung der Fugensätze aus den Augen gesetzt wird. Von diesem Vorwurfe kann man Hrn. A. nicht ganz frey sprechen. Nicht als wenn er nicht wüfste, was zur Sache gehört, denn dazu hat er bereits zu viel Trefliches geliefert; sondern ihm geht es mitunter wie manchem gescheuten Manne, der eine ernste lehrreiche Unterhaltung ankündigt und sich unvermerkt durch den frivolen Ton der Gesellschaft mit fortreifsen läfst.

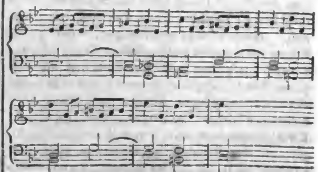
Zum Beweise des Gesagten diene z. B. folgende Stelle aus No. 2, woran gar nichts Fugenmäfsiges mehr ist, und wovon der chromatisirende Schlufs des Basses nur wie eine lächerliche Grimasse aussieht:
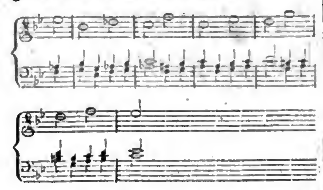


Was ist an einer Stelle, wie folgende, (No. 3.) für Kunst? Höher hinauf war's doch wohl nicht möglich vermittelst der Treppe zu kommen.



Und was soll man dazu sagen, dafs ein Mann wie Hr. A. so ganz trivial gewordene Rückungen, die nur zu sehr unter einem gewissen Namen bekannt sind, nicht einmal mehr verschmäht: (F. No. 1.)
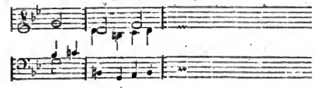


welcher Satz kurz vorher erst in der Oberquinte vorkommt; wie auch ein ähnlicher auf der folgenden Seite, dieser Beschaffenheit:
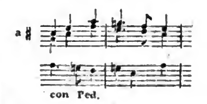


In der That, wenn unsre sogenannten Fugen so licht werden, wer wird dann noch Schatten darin finden, und nicht lieber geradezu die anmuthigere Ebene der galanteren Komposition suchen?

In eben dieser ersten Fuge hätte auch wohl folgender Gang reiner seyn müssen:
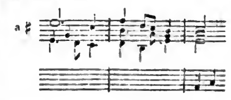


Wenn der Bafs mit der linken Hand und dem Pedal zugleich gespielt wird, so ist diese Verdoppelung, zumal wenn sie durch die Art der Orgelzüge disproportionirt wird, als wodurch eine Betäubung der obern Parthien entsteht, nie so gut, als wenn der Gang der Repercussionen so eingerichtet wird, dafs das Pedal von der linken Hand abgesondert bleibt und die drey höhern Parthien manualiter ausgeführt werden. Auch wäre es wirklich gut, wenn gerade Fugen für angehende Organisten so eingerichtet würden, dafs diese mehr zum Gebrauch des obligaten Pedals angeführt werden, und gerade Hr. Albrechtsberger könnte sich dafür Verdienst erwerben. Allein was mufs da für ein Effekt herauskommen, wenn dreystimmige Sachen mit dem Pedale folgendermafsen ausgeführt werden, als in der letzten kleinen, übrigens sehr anmuthigen Fuge in A dur vorkommen! Welch eine Entfernung des Basses von den beyden höhern Stimmen! wie jung und spitz! und wie müssen die, für die Augen richtigen, aber von dem Ohre gewifs bemerkbaren, Oktaven mit einander schreien:

a
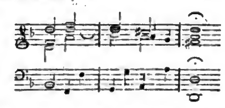


Und wie so sehr leer und nüchtern klingt folgende Stelle:

a
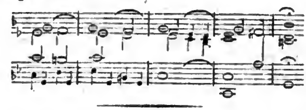


die sich auf mancherley Art sehr gut verändern läfst, welches Rec. aus Achtung für Hrn. A. nicht weiter angeben, sondern ihm und jedem selbst überlassen will.

Noch eins. Bey dieser leichten Manier hat dennoch der Hr. Verf. in den Fugen aus weichem Tone immer in der grofsen Terz geschlossen. Es ist zwar nicht zu leugnen, dafs dieser alle Tonschlufs bey gehöriger Einleitung einen sehr guten Effekt macht; allein er darf nicht am unrechten Orte und zu schnell auf den Hals kommen, widrigenfalls ist er unerträglich. Ganz gewifs ist der Ausgang der Fuge No. 3 aus D moll:
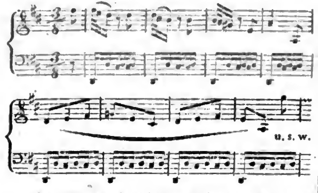


bey der lebhaften Bewegung zumal, die bey den herrschenden Vierteln unvermeidlich ist,

eben so widrig, als folgender Schlufs kräftig und angenehm ist.



12 *Walzer pour le Clavecin ou Pianoforte, comp. par Muzio Clementi.* Oeuv. 40. Wien bey Artaria et Comp. (1 Fl. 30 Xr.)

Eine Pariser Musikhandlung liefs Clementi unlängst (S. Mus. Zeit. No. 25, S. 400) eine Bierhausmusik machen. Jetzt wird er in Wien gar verdammt, Bären zu leiten. Es ist doch in der That eine ungeheure Unverschämtheit, den Namen eines noch lebenden Künstlers so unerhört zu mifsbrauchen, und ihn dem Werke irgend eines Sudlers in Wien vorzusetzen; denn dafs dies nichts mehr, als jämmerliche Sudeley ist, die Clementi's Bediente besser mufs machen können, lehrt der flüchtigste Blick auf dies elende Machwerk. Ey so tobt und walzt, ihr Wiener; aber lafst einen ehrwürdigen Künstler in Ruhe, und schwingt ihn nicht mit in euren tollen Kreisen umher! Wenn man vor Unwillen zum Lachen kommen könnte, so müfste man sich über solch einen Bärentanz, den man Clementi aufspielen läfst, halbtodt lachen:



Aber Rüge, die schärfste Rüge verdient eine Musikhandlung, die das Publikum so — — hintergeht. Denn dafs bey Artaria und Comp. kein Mensch so musikalisch seyn sollte, solch elendes Zeug herauszukennen, falls es der Handlung unter jenem berühmten Namen präsentirt worden seyn sollte, das läfst sich doch gar nicht denken.

Grande Sonate pour le Clav. ou Pianof., comp. et dédié à Madem. de Kurzbeck, par Joseph Haydn, Oeuv. 82. (1 Fl. 30 Xr.)

Grofse Sonate, reich und schwer dazu, sowohl was den Inhalt, als was die Manier betrift. Es ist wahr, Rec. mufs diese Exclamation Andern vielleicht zum hundertsten Male nachschreiben, Haydn ist unerschöpflich und wird niemals alt. Was ist hier wieder für eigener Gang! Nichts von Wiederholung seiner selbst. Wer diese äufserst brav und eigentlich für Kenner geschriebene Sonate — seine frühern lassen sich in Absicht der Schwierigkeit kaum damit vergleichen — vollkommen gut bezwingen und mit Präcision, ohne das Geringste sitzen zu lassen, exekutiren kann, der mag immer von sich sagen lassen, dafs er spiele. Es erregt ein sehr gutes Vorurtheil für die auf dem Titel genannte Dame, dafs der ehrwürdige Haydn, der wohl nicht Lust und Zeit hat sich mit leeren Komplimenten abzugeben, gerade ihr eine solche Sonate zugeeignet hat.

Sei Ariette Italiane per l'Arpa o Pianoforte, dedicate alle Dame Vienesi, comp. dal Sigr. Giuseppe Millico. I. Parte. (1 Fl. 30 Xr.)

Sei Ariette Italiane etc. etc. dal medesimo. II. Parte. (1 Fl. 30 Xr.)

Sei Ariette Italiane etc. III. Parte. (1 Fl. 30 Xr.)

Den Wiener Damen zugeeignet! Das ist doch noch ein Komponist, der einen Kranz von schönen Händen verdient, ists nicht seiner göttlichen Gesänge, so doch seiner Galanterie wegen. Unterdefs sind die Melodien nicht zu verachten und die Verse ganz angenehm. Nimmermehr sinken darin die italienischen Canzonet-

tenschreiber so herab, wie unsre gemeinen Liederschreiber, wo oft weder eins noch das andere taugt, und weder an eine gute Idee für den Verstand, noch an angenehme Empfindung für das Ohr gedacht wird; des Herzens gar nicht einmal zu erwähnen, das als *surnumeraire* leer ausgeht. — Von der Begleitung und dem Basse liefse sich wohl freilich ein Wörtchen sprechen; aber da die Harfe in dieser Hinsicht inviolabel ist, so mufs man einem nachlässigen Komponisten seine harmonischen Stunden unter dieser Aegide schon so hingehen lassen. Eine schöne Stimme und Manier des Vortrags mufs dabey das Beste thun, und so mag denn Signore Millico in Frieden ziehen!

Sei Notturni à tre Voci, coll' accompagnamento del Clav. etc. etc. comp. dal Sign. Carlo Angrisani. Op. 1. (2 Fl.)

Diese dreystimmigen Notturni, für zwey Soprane und Bafs, haben eine Seite, die sie uns schätzbar machen kann. Die Klavierbegleitung, die recht sehr gut eingerichtet ist, kann wegbleiben, wie es auch der Verf. in einem Vorberichte sagt, und dann können diese leichten, recht angenehmen Gesänge, die manchmal mit kurzen Imitationen nach einander eintreten, eine vortrefliche Uebung im mehrstimmigen Gesange für Schülerinnen seyn. Der Lehrer singt die dritte Fundamentalstimme dazu, und da es grofsentheils langsamere Sätze sind, so können sie in der reinen Intonation, im Ausziehen des Tons und selbst im angenehmen italienischen Vortrage dadurch geübt werden. Da sie keine Schwierigkeiten enthalten, keine gewagten Intervallensprünge, auch eben kein Uebersteigen der zweyten Stimme über die erste, welches um so eher einem tiefern Sopran angemessen ist, so kann man sie schon frühe bey angehenden Schülerinnen mit Nutzen und Vergnügen gebrauchen.

Korrespondenz.

Neuerfundene französische Saiten.

Der Bürger Baud in Versailles — ein Mann von mannigfaltigen, besonders musikalischen Kenntnissen, hat vor einiger Zeit Saiten von Seide zu spinnen erfunden, und zuerst für die Harfe von ihnen Gebrauch gemacht, jetzt aber dieselben überhaupt an der Stelle aller Darmsaiten benutzt. Die Nachrichten, welche uns bis itzt über diese Erfindung zugekommen, und durch gültige Zeugnisse bestätigt worden, sind folgende: „die Genauigkeit, womit die stärkern Saiten übersponnen sind, zeichnet sie vorerst sehr vortheilhaft aus. Die äufserst einfache Maschine, welche diese Genauigkeit möglich macht, ist gleichfalls das Werk des Erfinders. Noch bemerkenswerther sind die nicht übersponnenen Saiten. Sie sind eben so wohlklingend, als die Darmsaiten, ertragen bey gleicher Stärke mit diesen eine gröfsere Spannung, ohne zu reifsen; sie sind für die Veränderung der Luft weniger empfindlich, verstimmen sich also nicht so leicht, als jene; sie reifsen nie, als durch sehr langen Gebrauch, und werden nie falsch — wie sich die Spieler ausdrücken — was bey den besten Darmsaiten oft der Fall ist. Alle diese Vortheile sind durch vielfältige Versuche bestätigt. Da der Erfinder mehrere vollkommen sich gleiche Saiten auf seiner Maschine spinnen kann, so dienen sie auch vorzüglich für Instrumente, welche den Unisonus verlangen, und welche bisher vernachlässigt wurden, weil es so schwer ist, vollkommen gleiche Darmsaiten zu finden. Die Guitarre ist eins dieser Instrumente. Endlich so haben diese neuerfundenen Saiten noch den Vortheil, dafs sie nicht, wie die Darmsaiten, durch Alter schlechter, sondern von Zeit zu Zeit besser werden." — Die Sache hat in Frankreich so viel Aufmerksamkeit erregt, dafs das Nationalinstitut für Musik dem berühmten Mitgliede desselben, dem Bürger Gossec, Auftrag gegeben hat, die Sache genau zu untersuchen und darüber Bericht zu erstatten. Sobald dieser Bericht abgelegt ist, werden wir ihn erhalten und zugleich unsern Lesern im Auszuge

mittheilen. Auch wird unsre Verlagshandlung einen Depot dieser Saiten aller Art und für alle Saiteninstrumente, welche wie die Harfe oder Guitarre gespielt werden (*Instrumens à percussion*), von dem Erfinder erhalten, so dafs sie also bey ihr in Zukunft zu haben seyn werden. Einige kleine Versuche, welche wir mit einigen eingesandten Proben gemacht haben, bestätigen die angeführten Nachrichten.

d. Redakt.

Die berühmtesten Klavierspielerinnen und Klavierspieler Wiens.

Wien den 22. April 1799.

— Ich halte mein Wort und setze meine musikalischen Nachrichten aus dieser Kaiserstadt und über sie fort:*) aber Sie müssen mir dafür auch erlauben, dafs ich meiner Laune folge, heute meine Betrachtungen über unsere neuesten Opern noch aussetze, und Ihnen von hiesigen Klaviervirtuosen erzähle. Ich spreche nur von denen, welche ich selbst kenne, kann mich aber rühmen, die vorzüglichsten zu kennen. Auch gebe ich Ihnen, hier wie überall, meine Meynung im eigentlichsten Sinne des Worts, ohne mich an das Geschwätz des grofsen Haufens zu kehren.

Vor einigen Wochen hörte ich die Madame Auernhammer, welche Ihnen durch ihren Ruf und durch ihre herausgegebenen Kompositionen (verschiedene Partien Variationen) bekannt seyn wird. Sie gab ein Konzert im K. K. Hoftheater zu ihrem Besten. Dergleichen Beweise ihrer — Existenz und ihres Fleifses giebt sie alle Jahre. Dieser letztere, ihr Fleifs, ist aber auch alles, was man mit Grund der Wahrheit an ihr rühmen kann. Ihr ganzes Bestreben geht auf Ueberwindung fast unüberwindlicher Schwierigkeiten, dabey vernachlässigt sie das, was man im edlern Sinn Vortrag nennet, und wird es, bey diesen Umständen, niemals zum wirklich schönen und ausdrucksvollen Spiel bringen. Ich will nicht entscheiden, welche von den beyden gewöhnlichen Ursachen dieser Erscheinung — ob Mangel an feinem Gefühl, oder Begierde glänzen zu wollen, bey dieser Virtuosin hieran Schuld sind. Schade, dafs noch immer so viele geschickte Virtuosen, und besonders Klavierspieler, nicht einsehen wollen, dafs Deutlichkeit, Geschmack und schöner Vortrag ungleich mehr Werth haben, als alles Vorbeyrauschen undeutlicher Passagen, und alles Hin- und Herspringen, wo doch fast immer unter drey Noten eine verfehlt, und wodurch das ganze Spiel dem ernsthaftern Kenner, so wie dem gebildeten Manne, der nur nicht gerade selbst Virtuos ist — verleidet wird. Uebrigens lasse ich der Mad. A. gern das Recht wiederfahren, dafs sie, nach dieser angegebenen Weise, recht brav spielte und ihre Schwierigkeiten ritterlich bekämpfte. Besonders gefielen mir und allen die von ihr selbst verfafsten Variationen über das Duett: *La stessa, la stessissima* — aus Salieri's Oper.

Dem Spiel dieser Virtuosin ist fast ganz entgegengesetzt das Spiel der Fräulein von Kurzbeck, die ich neulich zu hören das Vergnügen hatte. Sie ist ganz mit dem Ausdrucksvollen und Angenehmen des Vortrags beschäftigt, denkt sich immer ganz in den Sinn der Kompositionen, die sie vorträgt, hinein — und so hörte ich sie eine Sonate von J. Haydn spielen, welche, auf diese Weise, und da Fräulein K. zugleich Geschicklichkeit genug besitzt, um alle Passagen beyder Hände mit seltner Präcision zu hören zu geben — den herrlichsten Effekt machen mufste und auch wirklich machte. Sie verdient vollkommen den Ruhm, die treflichste, und ganz besonders die angenehmste Klavierspielerin in Wien zu seyn.

Nachdem wir den Damen, wie sichs gebührt, den Vortritt gelassen haben, lassen Sie uns auf die Herren kommen. Unter diesen machen Beethoven und Wölfl das meiste Aufsehen. Die Meynungen, über den Vorzug des

---

*) Vergl. das 28. Stück dieser Zeitung, S. 436. ff.

Einen vor dem Andern, sind hier getheilt: doch scheint es, als ob sich die grössere Parthey auf die Seite des letztern neigte. Ich will mich bemühen, Ihnen das Eigene Beyder anzugeben, ohne an jenem Vorrangsstreite Theil zu nehmen. Beethovens Spiel ist äusserst brillant, doch weniger delikat, und schlägt zuweilen in das Undeutliche über. Er zeigt sich am allervortheilhaftesten in der freyen Phantasie. Und hier ist es wirklich ganz ausserordentlich, mit welcher Leichtigkeit und zugleich Festigkeit in der Ideenfolge B. auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema, nicht etwa nur in den Figuren variirt (womit mancher Virtuos Glück und — Wind macht) sondern wirklich ausführt. Seit Mozarts Tode, der mir hier noch immer das *non plus ultra* bleibt, habe ich diese Art des Genusses nirgends in dem Maasse gefunden, in welchem sie mir bey B. zu Theil ward. Hierin stehet ihm Wölfl nach. Aber Vorzüge vor ihm hat Wölfl darin, dass er, bey gründlicher musikalischer Gelehrsamkeit und wahrer Würde in der Komposition, Sätze, welche geradehin unmoglich zu exekutiren scheinen, mit einer Leichtigkeit, Präcision und Deutlichkeit vorträgt, die in Erstaunen versetzt; (freylich kommt ihm dabey die grosse Struktur seiner Hände sehr zu statten) und dass sein Vortrag überall so zweckmässig und besonders auch im Adagio so gefällig und einschmeichelnd, gleich fern von Kahlheit und Ueberfüllung — ist, dass man nicht blos bewundern, sondern auch geniessen kann. Er ist jetzt, wie ihnen bekannt seyn wird, auf Reisen. Dass Wölfl durch sein anspruchloses, gefälliges Betragen über Beethovens etwas hohen Ton noch ein besonderes Uebergewicht erhält — ist sehr natürlich. Ein ausgezeichneter Klavierspieler ist auch Hummel (Joh. Nep.), der schon als Knabe grosse Reisen machte und sich vielen Beyfall erwarb. Da er aber jetzt nur selten öffentlich spielt, (er widmet sich jetzt ganz der Komposition) und ich noch keine Gelegenheit gehabt habe, ihn privatim zu hören: so kann ich Ihnen nur das Urtheil unpartheyischer hiesiger Kenner geben, welche sein Spiel brillant und dabey sehr deutlich nennen.

Hier haben Sie also beysammen, was diese Stadt von wirklich ausgezeichneten Klavierspielern hat. Freylich mögen die Angeführten noch manche wackere Nebenbuhler hier haben, welche, wenn sie ihnen auch nicht an die Seite gesetzt werden können, doch ihnen auch nicht allzuweit nachstehen. Denn in einer Stadt, worin sich über drey hundert Klaviermeister befinden, muss sich doch wohl auch gar mancher Schüler über das Mittelmässige erheben. Sollte ich Entdeckungen von wirklichem Belang unter Ihnen machen, so werde ich auch diese Ihnen mittheilen.

Jetzt noch einige, nicht eigentlich hieher gehörige Worte. *La mode fait tout* — schrieb mir neulich ein Künstler aus Paris, indem er mir meldete, dass Mozarts Kompositionen dort noch immer nur wenig Eingang fänden — Ja wohl, *la mode fait tout* — auch bey uns. Ich will diesen wahren Spruch heute nur auf Einen Punkt anwenden. Es ist noch nicht allzulang her, dass Wien der Sammelplatz der grössten Violinspieler war, — *la mode!* Sollten Sie es glauben, dass, ob wir schon vielleicht vierhundert Violinspieler, von Profession und Dilettanten, haben, die ihr Konzert frischweg und nicht gerade schlecht spielen — wir dennoch jetzt auch nicht einen einzigen wahrhaftig grossen Künstler auf diesem ausdrucksvollesten Instrumente haben? Wieder — *la mode!* — Der unerschöpfliche und unermüdliche J. Haydn schreibt jetzt, ausser den neulich von mir Ihnen angeführten Werken, auch zwey grosse Messen für Esterhazy. — — —

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten May №. 34. 1799.

Abhandlung.

Ueber die Harmonie, von Knecht.

(Fortsetzung aus dem 21. Stück.)

IV. Wie weit man heut zu Tage mit den neuesten Entdeckungen in der Harmonie gekommen sey.

Endlich brachte Vogler, ein Deutscher und ein Mann von dem gröſsten Scharfsinn, der mit den richtigsten und allumfassendsten theoretischen Kenntnissen die glücklichste und ausgebreitetste Praktik verbindet, der aber von seinen Zeitgenossen nicht nach Verdienst gekannt und geschätzt zu seyn scheint, im letzten Viertel dieses Jahrhunderts ein neues Tonsystem zum Vorschein, welches groſse Aufmerksamkeit erregte, vielen Widerspruch fand, und von den Wenigsten verstanden wurde.

Jedes neue System reizt die Neugierde, und findet gemeiniglich bey denen Widerspruch, welche entweder nur am Alten hängen, oder aus Gemächlichkeit sich über neue Dinge den Kopf nicht zerbrechen wollen, oder welche auch aus Eigensinn und Neid sich zur Annahme des Neuen, wenn es gleich besser als das Alte seyn sollte, nicht entschlieſsen können. Es gehet der Kunst hierin nicht anders, wie der Philosophie. Das Unverständliche eines solchen Systems rühret meistentheils entweder von neuen gewagten Hypothesen her, (wovon jedoch das Voglersche ganz frey ist) oder von neuen Ideen, oder auch nur von nicht gangbaren Kunstwörtern, von einer gedrängten, ungewöhnlichen und unverständlichen Schreibart, Mangel an leichtem Ueberblick des Ganzen u. s. w.

Voglers Tonsystem ist nur als ein sehr kurzes Compendium, das ehemals zu seinen in Mannheim gehaltenen Vorlesungen bestimmt war, anzusehen: daher sind die darin begriffenen Grundsätze in einem gedrängten, wiewohl präcisen, Styl hingeworfen, und setzen bey einem, der sie ohne mündlichen Vortrag studieren will, schon viele Kenntnisse voraus. Die Mannheimer Monatsschrift, welche Vogler bald nach Erscheinung seines Systems herausgab, enthielt zwar manche nähere Erklärungen seiner Grundsätze; allein auch diese wollten zur Verdeutlichung für Viele nicht hinreichen.

Daher wagte ich*), nachdem ich dieses System unbefangen und unpartheyisch geprüft, studirt, verstanden, und gründlich und richtig befunden hatte, mich an den Versuch, über einige Sätze desselben theils in einer eigenen, im Jahre 1785 bey Wagner in Ulm gedruckten Schrift, theils nachher in der musikalischen, zu Speyer herausgekommenen Korrespondenz der philarmonischen Gesellschaft, Erläuterungen zu geben, welche, meines Wissens, gut aufgenommen worden sind. Dadurch ermuntert, arbeitete ich ganz nach diesem System ein Elementarwerk der Harmonie aus, das auf Subscription in vier Abtheilungen herausgekommen, und von den Liebhabern, auch selbst von Voglern, eines unzweydeutigen Beyfalls gewürdiget worden ist.

*) Man verzeihe mir in diesem Abschnitte den Schein von Egoismus, den ich sonst auf alle mögliche Weise zu vermeiden suche, der aber hier unvermeidlich ist.

Da ich mir nun vorgenommen habe, das Voglersche Tonsystem nach Vollendung meiner Orgelschule, wenn mir die Vorsicht Leben und Gesundheit hinlänglich fristet, mit meinen Erklärungen und Zusätzen nach einem Plan, den ich vorher dem musikalischen Publikum vorlegen werde, herauszugeben, weil Vogler diese Arbeit seiner vielen Reisen und Geschäfte wegen mir gerne überlassen wird: so will ich dasselbe hier, ohnehin meinem Zwecke gemäfs, nur in Hinsicht auf dasjenige, was die Lehre der Harmonie dadurch gewonnen hat, kürzlich betrachten.

Dieses System gehet, wie billig, von dem Einklange aus, welcher von zwey gleichmäfsig angespannten, gleichdicken und gleichlangen Saiten auf dem Tonmaafse entstehet, und das Ganze zum Ganzen ist. Wird eine Saite in zwey gleiche Theile getheilt, so lauten diese zwey Hälften, vorigem Verhältnis gemäfs, ebenfalls unter sich einklangig, machen aber zur ganzen Saite die achte Stimme aus. Wenn man alsdann die Saite in drey gleiche Theile theilt, so entspringet zur ganzen die zwölfte Stimme, welche, Kürze halber, gegen die Achte betrachtet, die Fünfte ist. Aus der Theilung der Saite in fünf gleiche Theile entstehet endlich die siebenzehnte Stimme, welche, gegen die nächste funfzehnte Stimme betrachtet, die grofse Dritte ist*). Die ungetheilte Saite ist demnach das Ganze, die Achte — die Hälfte, die Fünfte — das Drittel, und die grofse Dritte — das Fünftel derselben. Das erste Verhältnis des Ganzen zum Ganzen ist das vollkommenste und angenehmste, aber einfachste, das zweyte Verhältnis des Ganzen zur Hälfte kommt dem vorigen am nächsten gleich, das dritte Verhältnis des Drittels zum Ganzen klinget vollkommen und angenehm, das vierte Verhältnis des Fünftels zum Ganzen ist zwar das mannigfaltigste, aber gegen die vorigen am wenigsten angenehm. Ferner ist das Ganze zum Ganzen, oder 1:1 das nächste, das Ganze zum Fünftel, oder $1:\frac{1}{5}$ das entferntere Verhältnis: woraus folget, dafs, je näher das Verhältnis eines Tons mit dem andern ist, desto angenehmer, aber einfacher — und je entfernter dasselbe ist, desto mannigfaltiger, aber minder angenehm ein solcher Ton dem Gehöre klinge.

Alle diese Klänge zusammengenommen bilden unter sich die angenehmste Harmonie, welche, wie bereits bekannt ist, auch schon eine einzelne aufgespannte Saite, wiewohl schwach vernehmbar, mit sich fuhret. Die Erste 1, Fünfte $\frac{1}{3}$, und die grofse Dritte $\frac{1}{5}$ sind die drey Hauptwohlklänge, von welchen die andern fünf Wohlklänge durch die Umwendung hergeleitet werden können. Denn — da sich auf das Ganze und den Einklang z. B. F die Hälfte f, das Viertel $\bar{f}$, das Achtel $\bar{\bar{f}}$ u. s. w., auf das Drittel $\bar{c}$, das Sechstel $\bar{\bar{c}}$ u. s. w., und auf das Fünftel $\bar{a}$ das Zehntel $\bar{\bar{a}}$ beziehet, und diese sämmtlich hier angeführten harmonischen Antheile der ganzen Saite**), miteinander zugleich angeschlagen, nicht allein mit dem Haupt- und Grundklange, sondern auch unter sich selbst, auch, wenn Stimmen aus der Mitte zum Grunde geleget, und die andern davon hergezählet werden, (wodurch das Verhältnis derselben gegeneinander zwar umgekehrt, und die Bezifferung verändert, das Gehör aber ebenmäfsig vergnüget würde,) eine angenehme Zusammenstimmung vernehmen lassen; so folget der richtige Schlufs: dafs — gleichwie erstlich der Einklang F zum F, oder 1:1, ein Wohlklang ist, also auch die Achte f zum F, $\frac{1}{2}:1$, ein Wohlklang seyn müsse, gleichwie zweytens die Fünfte $\bar{c}$ zum f, $\frac{1}{3}:\frac{1}{2}$, wohlklinget, also auch die Vierte $\bar{f}$ zum c, $\frac{1}{4}:\frac{1}{3}$,

*) Ich bediene mich hier, wie in meinem Elementarwerke der Harmonie geschehen ist, Voglers deutscher Terminologie.

**) Harmonische Antheile sind diejenigen Theile des Ganzen, welche zusammengenommen, dem Ganzen gleich kommen, wie z. B. 3 Drittel, 5 Fünftel u. s. w.

wohlklingen müsse, gleichwie drittens die grosse Dritte $\bar{a}$ zum f, $\frac{1}{5}:\frac{1}{4}$, consonire, also auch die kleine Sechste $\bar{\bar{f}}$ zum $\bar{a}$, $\frac{1}{8}:\frac{1}{5}$, consoniren müsse, gleichwohl endlich viertens die grosse Sechste $\bar{a}$ zum $\bar{c}$, $\frac{1}{5}:\frac{1}{3}$, ein Wohlklang ist, also auch die kleine Dritte $\bar{c}$ zum $\bar{\bar{a}}$, $\frac{1}{6}:\frac{1}{5}$, ein Wohlklang seyn müsse, und dass es demnach acht Wohlklänge gebe.

Eine solche Herleitungsart sämmtlicher Wohlklänge kannte man vorher nicht. Die Eintheilung der Saite giebt nicht nur diese, sondern auch alle andern Tonverhältnisse *). Die Untersuchung derselben wurde zwar ehemals auch, aber ohne Nutzen und auf eine doppelt fehlerhafte Weise angestellt: denn die Vergleichung derselben geschah erstlich nur mit einer einzigen Saite auf dem Monochord (einem einsaitigen Tonmaase), worauf das vom c als Achte hergezählte c die Verhältniszahl 2:1, das vom c als Fünfte hergeleitete g die Zahl 3:2, das vom c als Vierte hergezählte f die Zahl 4:3, das vom c als grosse Dritte hergeleitete e die Zahl 5:4, und das vom c als kleine Dritte hergezählte es die Verhältniszahl 5:6 erhielt, zweytens war die Herleitung arithmetisch. Es konnte also 1) kein Ton gegen den andern deutlich vernommen werden, folglich kam die oben angeführte Entdekkung der drey Hauptwohlklänge nicht zum Vorschein, und zeigte sich jener bekannte Widerspruch, dass die Vierte in der Theorie ein Wohlklang, in der Ausübung aber ein Uebelklang sey; 2) wusste man den himmelweiten Unterschied der grossen und kleinen Dritte nicht zu bestimmen, da nach dieser Abtheilung beyde neben einander stehen, und jene Wohlklänge, die durch die Umwendung entspringen, waren ganz unbekannt. Aus diesen ersten Grundsätzen der Voglerschen Theorie, den davon hergeleiteten Folgerungen und Widerlegungen des alten Systems ersiehet man schon, wie genau sie mit der Natur übereinstimmen, und was für eine gewisse Bestimmtheit und Berichtigung auch die Lehre der Harmonie durch sie erhalten habe. Wie diese Grundsätze auf die Ausübung angewendet, und welchen Nutzen sie in derselben gewähren können, dieses zu zeigen, wäre hier zu weitläufig: ich muss es also auf mein oben versprochenes Werk versparen, wo sowohl dieses als noch vieles andere mehr in eine lichtvolle, systematische Ordnung gebracht, und noch ausführlicher und deutlicher vorgetragen werden soll. Für jetzt fahre ich in der hieher gehörigen Materie weiter fort.

Durch das Voglersche System ist in der Lehre der Harmonie ein so helles Licht aufgestecket worden, dass man nun alle möglichen Grund- und abstammenden Akkorde nach ihren Gattungen, ihren Sitz, den sie auf irgend einer Klangsstufe haben, ihren Bezug auf diese oder jene Tonart, und die Grundlage eines jeden Akkords oder den Hauptklang auch in den umgewandten und complicirtesten Zusammenstimmungen genau weiss, und bestimmt angeben kann. Unter diesen Akkorden sind auch die Nonen- Undecimen- und Terzdecimenakkorde als wesentliche, für sich selbst bestehende, und also nicht aus der Septime, der vermeyntlichen Mutter aller Dissonanzen, entspringende Akkorde dargethan worden**), da man vorher wohl manche solcher Akkorde entweder gar nicht gekannt, oder im unrechten Gesichtspunkte betrachtet hat. Ich will hier doch zur Probe die Classification und Summe aller Grund- und abstammenden Akkorde, die vorher nicht existiret hat, anführen.

Es giebt nach Anleitung des Voglerschen Systems, wovon ich alles dieses abgezogen habe,

*) In der dritten Abtheilung meines Elementarwerks der Harmonie kommt in den Notentafeln eine anschauliche Vorstellung aller Tonverhältnisse, wie sie sich auf dem Voglerschen Tonmaase zeigen, und im Texte eine Erklärung alles dessen vor.

**) In der vierten Abtheilung meiner Orgelschule, findet sich alles dieses in einem System der Harmonik dargestellt.

6 Gattungen der Dreyklänge, aus welchen durch die Umwendung noch 12 andere Akkorde entstehen, 7 Gattungen der Septimenakkorde und 4 Unterarten derselben, zusammen 11, von welchen mittelst der Umwendung noch 33 andere Akkorde herkommen, 5 Gattungen der Nonenakkorde, aus welchen noch 15 andere Akkorde entspringen, 7 Gattungen der Nonenseptimenakkorde, von welchen noch 18 andere Akkorde ihren Ursprung haben, 4 Gattungen der Undecimenakkorde, von welchen noch 12 andere Akkorde herstammen, 5 Gattungen der Undecimennonenakkorde, aus welchen noch 20 andere Akkorde entspringen, 2 Gattungen der Undecimenseptimenakkorde nebst noch 8 andern daher stammenden Akkorden, 5 Gattungen der Undecimennonenseptimenakkorde, von welchen noch 25 andere Akkorde ihren Ursprung herleiten, 3 Gattungen der Terzdecimenakkorde nebst noch 9 andern daherstammenden Akkorden, 3 Gattungen der Terzdecimenundecimenakkorde, von welchen noch 12 andere Akkorde herkommen, 3 Gattungen der Terzdecimenseptimenakkorde nebst noch 12 andern aus denselben entspringenden Akkorden, 3 Gattungen der Terzdecimenundecimenseptimenakkorde nebst noch 15 andern daher geleiteten Akkorden, und endlich 3 Gattungen der Terzdecimenundecimennonenseptimenakkorde, von welchen mittelst der Umwendung noch 18 andere Akkorde kommen. Dies sind 60 Gattungen der Grund- oder Stammakkorde und 219 davon abstammende Akkorde, zusammengenommen 279 wesentlich von einander unterschiedene Akkorde. Vervielfältiget man diese Zahl durch 11, so beträgt die Summe der bisher gefundenen Akkorde durch alle Tonarten auf 3069.

Durch das Voglersche Tonsystem hat auch die richtige Anwendung und Folge der Harmonie und ihre Charakteristik vieles gewonnen, die Lehre der in den Akkorden befindlichen Uebelklänge in Ansehung ihrer Vorbereitung und Auflösung mehr Berichtigung erhalten, und ist die Enharmonik, welche bisher dunkel, verworren und mangelhaft gewesen war, in eine solche systematische Ordnung gebracht worden, dafs man nun in der Ausweichungskunst alles erschöpfet hat. Denn es läfst sich jetzt die Zahl der wesentlich verschiedenen Ausweichungen auf 528, und, wenn diese in die andern Tone übersetzet werden, auf 6336 bringen.

Man ist also heut zu Tage in den neuesten Entdeckungen der Harmonie vornehmlich durch das Voglersche Tonsystem, welches freilich in manchen Stücken einer nähern, von mir erhaltenen Entwickelung bedurfte, (anderer einzeln gemachte Entdeckungen nicht zu verachten), so weit gekommen, dafs schwerlich etwas Mehreres zu dieser Summe der Harmonie wird hinzu gethan werden können.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Lenore von G. A. Bürger, in Musik gesetzt von J. R. Zumsteeg. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. 46 S. in gr. queer Fol. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr. und auf Schweizerpap. 2 Thlr.)

Die Compositionen der Balladen, so wie sie itzt von Männern bearbeitet werden, die mit dem Studium der tonwissenschaftlichen Theorie zugleich einen geläuterten Geschmack verbinden, darf man in jeder Rücksicht mit eben dem Rechte als eine neue Acquisition im Fache der Tonkunst ansehen, mit welchem man behauptet, dafs diese Gattung von Gedichten durch den unsterblichen Volksdichter Bürger ihre glänzendste Epoche erreicht habe, und man sollte sich beynahe verwundern, dafs seit den ersten Versuchen der André'schen Muse dieses so interessante Feld bisher gröfstentheils brach gelegen, da bekanntlich das *servum imitatorum pecus*, das im Gebiete der schönen Künste nicht minder zu spucken pflegt, als im Reiche der Literatur überhaupt, selten einer solchen Erscheinung die Ehre ihres Daseyns allein gegönnet hat.

Freylich ist es auch keine geringe Aufgabe für einen Tonsetzer, ein solches Sujet im Gewande aller derjenigen Requisiten dem kunstliebenden Publikum darzustellen, wodurch der prüfende Kenner eben so wohl, als der Liebhaber befriediget wird, und mancher möchte wohl eher eine Sammlung von zwanzig Oden und Liedern etwa auch mit einer besondern Begleitung des Klaviers zu Stande bringen, und doch würde sein schriftstellerisches Talent ein ziemliches Häkchen finden, sobald er aus dem Gebiete der lyrischen Schreibart in das Gebiet der dramatischen sich wagen will: denn dafs die Composition der Ballade mit der letztern einerley Berührungspunkt habe, ist wohl keinem Zweifel unterworfen; und hat diese schon ihre eigenen Schwierigkeiten: so hat sie jene nicht minder und in manchen Rücksichten wohl noch gröfsere. Bey dem Drama z. B. hat ein Tonsetzer Mannigfaltigkeit des Metrums; bey der Ballade hingegen ist er an ein gleiches Sylbenmaas gefesselt. Will er nun von der natürlichen rhythmischen Form abweichen — und das mufs er doch, wenn er auch mit Beyseitsetzung alles dessen, was etwa Rhythmopöie zur lebendigen Darstellung des Gedichts mitwirken kann, einem gewissen ekelhaften Einerley ausweichen will — so erfordert es schon in dieser Hinsicht keine alltägliche Fertigkeit, hier seine Kenntnisse von der Lehre des Rhythmus, worüber die Hrn. Theoretiker noch so manches in Dunkelheit liefsen und bey welcher man selbst durch fleifsige Abstraktionen nicht zum Ziel gelangen kann, in Anwendung zu bringen. Auch in Ansehung der Abwechslung in den Modulationen kommt der dramatische Tonsetzer noch leichter weg, als der Tonsetzer einer Ballade. Das dramatische Gedicht besteht aus mehreren einzelnen Theilen, die blos durch den Dialog zu einem Ganzen unter sich verbunden werden: diese Verbindung liegt also ganz aufser der Sphäre des Künstlers und er darf mithin in keiner ängstlichen Verlegenheit seyn, wie er dieselbe erst durch den Aufwand seiner Kunst bewirken und die verschiedenen Tonarten, wie ihm solche jeder einzelne Gesang zur Pflicht macht, durch die sanften Schattierungen regelmäfsiger Ausweichungen an einander fügen will; da hingegen bey der Ballade ein fortlaufender Flufs des Gesangs herrscht, den der Tonsetzer, der hier wie dort zur Abwechslung der Tonarten determinirt wird, nicht unterbrechen kann. Soll nun seine Arbeit nicht das trockene Gepräge der Genealogie der Tonarten in auf- und absteigender Linie schlechtweg an sich tragen: so mufs er hier in einem weit höheren Grade zeigen, dafs er Harmonieverständiger sey, d. h. er mufs die Verbindung der verschiedenen Tonarten auf eine Art zu bewirken suchen, nicht wie ihm solche blos der todte Buchstabe seines Tonsystems; sondern auch der Geist seines Dichters zum Gesetze macht. Der Tonsetzer des Drama hat zur Hervorbringung seiner Tongemählde nicht nur das ganze weite Feld der Instrumentalmusik vor sich, womit er Wunder thun kann; sondern er kann auch noch überdies zu andern Hülfsmitteln seine Zuflucht nehmen: der Tonsetzer einer Ballade hingegen ist blos auf dasjenige eingeschränkt, was ihm sein Fortepiano leisten kann, und er mufs weit mehr, als jener, auf Reiz der Neuheit denken, wenn die Farbengebung nicht ins Matte fallen soll.

Ob nun das Gefühl solcher Schwierigkeit es sey, wodurch bisher — dem Apoll sey es gedankt! — der Fliegenschwarm blofser Empiriker von Versuchen dieser Art zurückgeschreckt wurde, will Rec. nicht untersuchen, genug wir freuen uns von Herzen, dafs die gute Sache dieser interessanten Compositionen sogleich in Meisterhände gefallen ist, und Rec. weifs es daher Hrn. Z. um so gröfsern Dank, dafs er schon seit einigen Jahren diesen Zweig musikalischer Kompositionen seiner besondern Aufmerksamkeit würdigte und die Bahn so rühmlich erweiterte, die seine Vorgänger nur mit halbglücklichem Erfolge betreten haben.
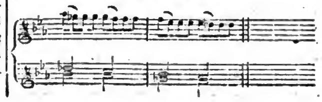
Um dem würdigen Hrn. Verf. zu beweisen, dafs wir das angezeigte Werk von allen Seiten mit Aufmerksamkeit und ohne Vorurtheil betrachtet haben, will Rec. dasselbe nicht nur in allgemeiner, sondern auch in detaillirter Ansicht vor das Forum der Kritik ziehen.

Schon bey der ökonomischen Einrichtung dieses Tonstücks, die bekanntlich sein Vorgänger Herr André ganz vernachlässigte, zeigte Herr Z. eine nicht gemeine Einsicht. So lang auch das Gedicht ist, so geschickt wufste es derselbe durch seine unterlegte schöne Klavierbegleitung einzurichten, dafs weder der Vortrag der Singparthie dem Sänger zu mühsam, noch aber durch jene eine Ausdehnung erhielt, die den Zuhörer etwa ermüden könnte. Man findet darin nicht eine einzige überflüfsige Wiederholung des Textes, nicht ein Ritornell, das blos in *fugam vacui* auf dem Notenblatte stände oder dem Texte nicht anpassend wäre. Die Schreibart ist neben ihrer Correktheit durchaus rein dramatisch, nirgends mit dem Kirchenstyl tingirt, wie die André'sche Composition, die Klavierbegleitung ist ungekünstelt, sprechend und an einigen Stellen äusserst frappant und wenn man dem Verdienste des Hrn. Verf. will volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen: so mufs man überhaupt sagen, dafs er seinen Plan meisterhaft angelegt und mit genialischer Einsicht und vielem Fleifse vom Anfange bis zum Schlufs ausgeführt habe.
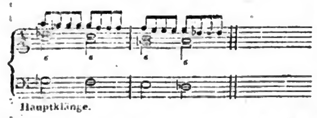
Rec. müfste die gehörige Grenze überschreiten, wenn er seine Leser auf jede einzelne Schönheit dieser Produkte aufmerksam machen wollte. Auf jeder Seite trifft man schöne und erhabene Stellen an. Meisterhaft ist die Darstellung von Lenorens wilder Phantasie insonderheit S. 11 und folg., ganz überraschend der englische Tanz in den höheren Oktaven der weichen Tonart fis, als Einleitung zu dem Geistertanze, ganz originell der durch vier Takte laufende Triller in den tieferen Tönen unmittelbar nach den Worten: „*das Hochzeitbette thut sich auf,*" schauerlich schön der enharmonische Gang vom grofsen A bis ins Contra A zum Ausdrucke der Stelle: „*und hui! war's unter ihr herab verschwunden und versunken,*" höchst frappant und wahr die Stelle: „*Geheul! Geheul! aus hoher Luft* u. s. f., wo die Verdopplung der Oktaven im Diskant eine erschütternde Wirkung hervorbringt.

Mit nicht geringerem Vergnügen bemerkte Rec. die schöne und richtige Deklamation in dieser Ballade und nur eine einige Stelle fiel uns auf, wo den Hrn. Verf. sein Gefühl getäuscht hat. Sie steht S. 31 und betrifft blos den Ausdruck der Worte: *Still! Klang und Sang!* Rec. betrachtet sie, und gewifs nicht mit Unrecht, als einen raschen Befehl Wilhelms: sie erfordert also keine langsame Bewegung; sondern vielmehr einen ähnlichen Ausdruck, dessen sich der Hr. Verf. unmittelbar auf der vorgehenden Seite bey dem Befehl: „*Um Mitternacht begrabt den Leib*" u. s. f. bedient hat.

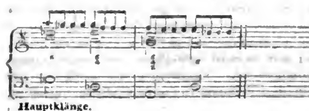
Auch bey den musikalischen Malereyen, worin sonst so viel Geschmack und Reiz der Neuheit herrscht, ist einigemal die weise Schranke übertreten worden: denn offenbar hat der malerische Ausdruck in der Musik eben so wenig mit körperlichen Gegenständen z. B. mit dem Klirren eines Sporns S. 17 oder dem Flügel einer Thüre S. 42 zu thun, als mit malerischen Schilderungen, die der Dichter blos als Vergleichungen braucht, um seinen Gedanken mehr Licht zu geben, wie z. B. S. 37. bey der Stelle: „*wie Wirbelwind im Haselbusch* u. f. Rec. würde bey den vielen Vollkommenheiten dieser Ballade diese kleinern Flecken nicht gerügt haben, wenn er es nicht für Pflicht hielt, diesem Lieblingsschriftsteller in diesem Fache dadurch einen freundschaftlichen Wink für die Zukunft zu geben, und aus eben diesem Grunde kann er auch den Wunsch nicht unterdrücken, dafs allzurasche Abwechslungen der Tonarten, besonders in weit entlegene, nie ohne regelmäfsige Uebergänge möchten in Anwendung gebracht werden. In der pantomimischen Schreibart mag diese Manier immer ihr Bürgerrecht behaupten: aber nicht alles, was hier gilt, gilt auch dort. Auch Stellen, wie z. B. folgende S. 4.



deren Fehlerhaftes in die Augen fällt, sobald man sie zergliedert und dann die Hauptklänge betrachtet, wie in beystehender Zeile:



wünschten wir in folgender bessern Form zu sehen:



Rec. kann die Feder unmöglich aus der Hand legen, ohne zugleich auch des in die Augen fallenden Verdienstes Erwähnung zu thun, durch welches die Hrn. Verleger den innern Werth dieser Composition durch ihre typographische Eleganz und durch die nach dem englischen Original gestochene Titel- und Schlufsvignette erhöht haben. Möchten sie doch hierin viele Nachfolger finden und die Meisterwerke braver Tonsetzer überall durch solche äufserliche Vorzüge geehrt werden!

Grand Trio pour le Pianoforte, avec une Clarinette ou Violon et Violoncelle, comp. et dédié à M. la Comtesse de Thunn, par L. van Beethoven. Oeuv. XI. à Vienne chez Mollo et Comp. (2 Fl.)

Dieses Trio, das Stellenweise eben nicht leicht, aber doch fliefsender als manche andere Sachen vom Verf., ist, macht auf dem Fortepiano mit der Klavierbegleitung, ein recht gutes Ensemble. Derselbe würde uns, bey seiner nicht gewöhnlichen harmonischen Kenntnis und Liebe zum ernstern Satze, viel Gutes liefern, das unsere faden Leyersachen von öfters berühmten Männern weit hinter sich zurück liefse, wenn er immer mehr natürlich, als gesucht schreiben wollte.

---

12 Variations pour le Clavecin ou Pianoforte sur le Duo: Die Milch ist gesünder, tiré de l' opéra: Der Spiegel von Arkadien, par Mr. l' Abbé Jos. Rob. Suppan. à Vienne chez Artaria et Comp. (40 Xr.)

Abgesehen, dafs das unbedeutende Thema alle viermal im Hauptone bleibt, so kann man — da des Variirens nun einmal in Deutschland kein Ende ist — diese Variationen, da sie sehr gut für dies Instrument geschrieben sind, mit gutem Gewissen auszeichnen. No. 9 und 10, wo Sopran und Bafs in der Gegenbewegung recht brav gegen einander gearbeitet sind, verdienen insonderheit zur Uebung empfohlen zu werden. Wir fordern den Hrn. Abt hiermit auf, sich einmal mit einem bedeutenderen, dankbarern Thema zu versuchen, das er vermuthlich sehr gut bearbeiten würde.

Korrespondenz.

Wien den 1. May 1799.

Da ich Ihnen vor wenig Tagen über Wiens vorzüglichste Klavierspieler schrieb, gestand ich, den rühmlich bekannten Jos. Nep. Hummel nicht gehört zu haben, weil er gewöhnlich nicht öffentlich spiele. Jetzt habe ich ihn gehört. Verflossenen Sonntag gab er zum Vortheile der in unserer Gegend durch die Ueberschwemmung Verunglückten, eine musikalische Akademie in dem grofsen Saale des Augartens. Er führte eine Sinfonie nebst einem zu dieser Gelegenheit verfertigten Melodrama von seiner Komposition auf, und spielte dazwischen auf dem Pianoforte sehr hübsch komponirte Phantasien. Da alle diese Sachen viel Gutes enthielten, und mit

wirklichem Fleiße gearbeitet sind, so konnte es, zumal bey der uneigennützigen lobenswürdigen Absicht des Unternehmers, an Beyfall nicht fehlen. Besonders fleißig behandelte er eine Fuge, die am Ende dieses Melodrama's vorkommt. Die Direktion über diese musikalische Akademie führte unser beliebter Ignatz Schuppanzigh, der Unternehmer der so zahlreich besuchten Liebhaberkonzerte im Augartensaale, von denen Sie schon lange ein etwas näheres Detail verlangten, indem Sie ganz richtig urtheilen, daſs dieselben auf den hiesigen Musikgeschmack sehr viel Einfluſs haben müſsten. Herr Schuppanzigh giebt im groſsen Augartensaale die schöne Jahreszeit über 12 bis 16 Konzerte, die (was wohl ganz eigen ist) um 7 Uhr früh ihren Anfang nehmen, und gegen 2 Stunden dauern. Auſser den blasenden Instrumenten und Kontrabässen, sind alle Partien von Dilettanten sehr zahlreich besetzt, und die Genauigkeit, mit welcher alles ausgeführt wird, das Feuer, mit dem Hr. Schuppanzigh jede Komposition in ihr vortheilhaftes Licht zu stellen weiſs, dient gewiſs jedem Liebhaberkonzerte, und vielen Musikdirektoren, zum Muster. Man hört die schwersten Sinfonien von Haydn und Mozart mit einer Deutlichkeit und Präcision vortragen, die jede Schönheit, welche die Verfasser in ihre Instrumente zu legen wuſsten, unübertreflich darstellen. Daher fehlt es auch nie an Zuhörern, die hier (so wie überall) wohl gute Musik zu hören wünschen, aber gröſstentheils sehr wenig, oder gar nichts dafür bezahlen wollen. Auch für diese Gattung Leute sorgt Hr. S., indem er sich von jedem Pränumeranten auf 4 Konzerte nur 4 Fl. 30 Xr. bezahlen läſst, und ihm dafür 24 Billets überläſst. Dieser äuſserst geringe Preis verschafft ihm daher eine Menge Zuhörer, die immer auf neue Musik und Virtuosen spitzen, und deren Wunsch auch sicher erfüllt wird, indem selten ein Virtuos in Wien einige Zeit lebt, der sich nicht hier hören lieſse; so wie es wohl auch wenig Komponisten in unsrer Stadt giebt, die nicht ihre Sinfonien noch im Manuscripte da aufführten. Sie sehen also aus diesem wenigen, daſs dieses Institut für die Tonkunst ungemeines Interesse hat, indem sowohl die hiesigen besten Sänger, als auch Konzertspieler und Komponisten Hrn. S. aus allen Kräften beystehen, den hier so verdorbenen Geschmack in der Musik zu verbessern. Ich habe wirklich Grund zu der Hoffnung, daſs diese Bemühungen solcher wackern Männer nicht mehr ohne Erfolg bleiben werden; denn mancherley Erfahrungen aus den letzten Jahren überzeugen mich wenigstens so ziemlich, daſs das hiesige Publikum nicht mehr in einem so hohen Grade von dem *Lirum larum*, an dem es sonst so viel Geschmack fand, eingenommen ist. Vergleichen Sie z. B. nur die Opern und Operetten, welche jetzt hier gefallen, oder gleichgültig aufgenommen werden. Nun genug — Doch noch nicht. Eben kommt ein Freund zu mir, der wieder was von unserm Vater Haydn erzählt, das ich Ihnen nicht verschweigen darf. Haydn führte schon wieder zwey ganz neue Sinfonien bey dem Grafen F.... auf, die sehr merkwürdig sind. Sie gehören zu seinen vorzüglichsten, sind sich aber so wenig ähnlich, daſs man über die auſserordentliche Erfindungskraft des Verfassers ganz in Staunen hingerissen wird. Ein besonderer Geniezug ist folgender. Das Rondothema der einen fängt sich in B dur an, modulirt auf das Natürlichste in A dur nach wenig Takten, und schlieſst gleich darauf wieder eben so natürlich in B. Ich führe Ihnen dies im einzelnen an — nicht etwa nur weil es sonderbar und neu, sondern weil es, bey dieser Sonderbarkeit und Neuheit, so delikat, so zweckmäſsig, so hinreiſsend behandelt ist — Lebe doch noch recht lange, guter alter Vater Haydn! — —

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten *May* — N°. 35. — 1799.

NACHRICHTEN.

Ueber den Zustand der Musik in Kopenhagen.

Der Musikzustand ist in Kopenhagen blühender, als man es sich auswärts wohl vorstellen möchte; und es giebt gewiss wenig Städte, wo so viel für den Genuss des Musikliebhabers geschieht, als hier. Ausser dem Koniglichen Nationaltheater, wo wöchentlich zwey Operetten gegeben werden, giebt es hier eine Menge von Klubs, die wöchentlich ihr Konzert haben und wovon die vorzüglichsten der harmonische Klub und die Königliche musikalische Akademie sind. Die Königliche Kapelle veranstaltet zum Besten ihrer Wittwenkasse, von deren Einrichtung ich weiter hin noch sprechen werde, zwey vorzüglich gute Konzerte, und da es an durchreisenden Virtuosen auch nicht mangelt, so würde vielleicht das Publikum zu sehr gesättigt werden, wenn nicht der glückliche Umstand hier einträte, dass während der vier Sommermonathe sowohl Theater- als übrige Musik aufhört, und so das Publikum aufs neue gereizt würde.

Die Königliche Kapelle ist hinlänglich stark und bis auf einige wenige Instrumente gut besetzt, und da sie das Glück hat, in ihrem Chef, dem Oberhofmarschall Hauch, einen Mann zu besitzen, der Künste und Wissenschaften liebt und schätzt, und in den letztern sich mit Glück hervorgethan hat, so leidet es keinen Zweifel, dass auch dem Mangelnden mit der Zeit abgeholfen werden wird*). Sie hat an dem Herrn Konzertmeister Schall einen sehr braven und geschickten Anführer, der mit diesem Talent zugleich das, eines geschickten Komponisten und geschmackvollen Solospielers vereinigt. Er hat unstreitig viel zu der braven und meisterhaften Execution des Orchesters beygetragen, so dass, wenn alles Uebrige demselben entspräche, dem Kunstkenner wenig mehr zu wünschen übrig bliebe. Nur ist es Schade, dass der Ort, wo man die Kapelle fast einzig und allein hört, nemlich das Theater, durch seine fehlerhafte Bau-

Anmerkung.

*) Ueber die Verdienste des Hrn. Kapellmeister Kunzen um die Musik in Kopenhagen behalten wir uns vor, ein andermal besonders zu sprechen. Von einem Manne, wie Er, lässt sich nicht wohl in einer kurzen Uebersicht reden. Man erfüllet entweder das nicht, was man ihm, oder man überfüllet das, was man der kurzen Uebersicht schuldig ist. Nur das erlauben wir uns hier beyzufügen. Es ist ein wahrer Verlust für Deutschland, dass die Werke dieses Mannes, im Vergleich mit andern von weit geringerm Gehalt, so wenig bekannt sind. Nur seine frühern Opern und besonders sein Winzerfest hört und liebt man auf unsern Theatern: und gleichwohl hat der Komponist in diesem letztern mehr dem Zeitgeschmack nachgegeben, als seinen hervorstechenden Genius frey walten lassen. Weit mehr ist dies letztere geschehen in den Opern, welche er in den letzten drey Jahren geschrieben, und deren Titel wir hersetzen. Hemmeligheden (das Geheimnis) aus dem Französischen; Dragedukken (Ja, wie das nun übersetzen? die Puppe, die auch was mitbringt) dänisches Original; Jokeyen (der Jokey) aus dem Französischen; Erik Ejegod, eine grosse heroische Oper von dem rühmlich bekannten Dichter Prof. Baggesen; und endlich Naturens Röst (die Stimme der Natur) nach dem Französischen — welche letztere, so viel wir wissen, bis jetzt noch nicht aufgeführt ist. Alle diese Werke sind in Kopenhagen mit dem ausgezeichnetsten Beyfall aufgenommen worden. Ausserdem hat Kunzen noch zwey Oratorien geschrieben, von denen er das eine für seine vollendetste Arbeit hält. d. Redakt.

art, alle musikalische Wirkung schwächt und dämpft, so, dafs der, welcher nicht Gelegenheit hat, sie bey Hofe zu hören, sich eine falsche Vorstellung von ihrer Wirkung machen mufs. Die Virtuosität, eine Krankheit der mehresten Kapellen, weil die Virtuosen selten gute Orchesterspieler sind, ist hier nicht sehr im Schwunge: doch haben wir in dem Herrn Professor Lem, den Herren Timroth, Barth, Seidler, Schicht etc. Männer, die um so mehr Achtung verdienen, da sie auch im Orchester ihren Platz mit Ehren behaupten, und fern von anmafsendem Stolz sind, der so lange diese Klasse von Künstlern geschändet hat. Hier glaube ich ist auch der Ort, wo ich von einem hoffnungsvollen jungen Künstler mit Namen Weise Meldung thun mufs, der, obgleich er nicht zur Kapelle gehort, doch eine der schönsten Zierden der Kunst ist. Er ist unstreitig einer der ersten Klavierspieler, die existiren, und vereint in seinen Phantasien, die Kunst eines Seb. Bachs mit Mozarts unerschöpflichem Genie. Sollte es ihm gelingen, dem Letztern in Absicht des Geschmackes gleich zu werden, so bliebe der Kunst nichts mehr zu erreichen übrig. Von seinen meisterhaften Kompositionen ist bis jetzt nur eine Sammlung von Sonaten herausgekommen. Zu seinen vortreflichen Orchestersinfonien hat er leider keinen Verleger finden können, ob er sie gleich Verschiedenen, unter andern dem Herrn André in Offenbach unentgeldlich angeboten hat. Die Herren sind zu beschaftigt mit Nachdruck und finden ihren Vortheil besser bey der leichten Waare, die sie zu ihrer und der Kunst Schande nur zu sehr verbreiten, als dafs sie dem guten Künstler Gelegenheit verschaffen sollten, seine Geistesprodukte in die Welt zu bringen*).

Unter den fremden Virtuosen, die sich hier in den letzten 4 Jahren ausgezeichnet und Gluck gemacht haben, bemerke ich besonders Herrn Lauska, einen fertigen und geschmackvollen Klavierspieler; die beyden geschickten Harmonicaspielerinnen Mad. Westenholz und Dem. Kirchgäfsner, die liebliche Violinspielerin, Mad. Gehler, (ehemalige Dem. Crük) die beyden kleinen Pixis, die manche Männer von Verdienst übertreffen, und die beyden berühmten Berliner Kammermusiker Bähr und le Brun. Da hier nun die Einrichtung getroffen ist, dafs die Fremden sich, ehe sie zu Gehör kommen — die Singenden und Klavier- oder Harfenspieler, beym Kapellmeister, die übrigen Instrumentalisten, beym Concertmeister müssen hören lassen: so kommen mittelmafsige Talente nur selten zu Gehör. Ich glaube daher bey dieser Gelegenheit eine gute That zu thun, wenn ich den halben Virtuosen von einer kostbaren Reise abrathe und ihnen die Versicherung gebe, dafs sie hier nur Zeit, Mühe und Geld verlieren.

Außer den Concerten, die durch Fremde veranlafst werden, giebt es bey Hofe keine Concerte als in der stillen Woche, wo drey Abende hindurch Oratorien gegeben werden. Die Sammlung von solchen Musiken ist, nicht sowohl ihrer Anzahl, als ihrem innern Gehalte nach äufserst schätzbar, und ich sage wohl nicht zu viel, wenn ich behaupte, dafs kein Ort in Europa eine solche Anzahl von geistlichen Musiken besitzt, die in aller Hinsicht, sowohl von Seiten des Textes, als der Musik, den Kunstkenner befriedigen.

So sehr nun auch das Publikum Musik liebt, so hält es doch äufserst schwer, im Theater seinen Geschmack zu befriedigen, indem es zu-

*) Bey dieser Gelegenheit erinnere ich mich des verstorbenen Commerzienraths Hummel, der mich versicherte, dass er es den Noten, obgleich er nicht musikalisch sey, schon an der Physiognomie ansähe, ob sie fur seinen Handel taugten oder nicht. Auf Mozart war er sehr übel zu sprechen, und rühmte sich verschiedene Werke ihm zurückgeschickt zu haben, (der gute Mann ahndete damals noch nicht das Glück, das, freylich erst nach seinem Tode, seine Sachen machen würden) da hingegen waren ihm Pichl und Pleyel die grössten Stützen der Kunst. Von diesen ihren Compositionen machte er oft 3 Auflagen, und das war ihm der grösste Beweis für ihre Kunst. Der Verfasser.

gleich mit der guten Musik, auch ein gutes und interessantes Sujet verlangt. Da dies nun eine seltene Erscheinung ist, so geschieht es nur zu oft, dafs Stücke, die auswärts schon Ruf haben, hier durchfallen. Ein solches Schicksal hatten z. B. der *König Theodor*, Dittersdorfs *Betrug durch Aberglauben*, Naumanns *Elisa*, Mozarts *Cosi fan tutte*, Sacchini's *Evelina* u. d. m. Selbst *Lilla* hält sich nur so eben. Mozarts *Zauberflöte*, so sehr man auch die schöne Musik liebt, wagt man nicht dem Publikum aufzutischen; vielweniger die übrigen Schikanederschen und andern sinnlosen Wiener Produkte. Man ist daher genöthigt, sich auf Originale und französische Uebersetzungen einzuschränken.

Ehe ich diese Nachrichten endige, mufs ich Ihnen indessen doch noch Einiges von einem sehr wohlthätigen Institut, nemlich von der Kapell-Wittwenkasse melden. Die ganze Einrichtung hat man unserm vorigen braven Kapellmeister Schulz zu verdanken, der vor ungefähr 7 oder 8 Jahren den glücklichen Einfall mit seinem gewöhnlichen Eifer für das Gute, zur Reife brachte, so dafs jetzt schon drey Wittwen Ursache haben, sein Andenken zu segnen. Sie unterscheidet sich darin sehr vortheilhaft von der Wiener Wittwenkasse, dafs es keines Zuschusses bedarf, der für Leute, die kein Vermögen und nur geringen Gehalt haben, sehr drückend seyn mufs. Der Beytrag, den die Mitglieder der Kapelle alle Jahre zu erlegen haben, ist sehr mäfsig. Man giebt alle Jahre zwey grofse Konzerte, deren Ertrag mit den übrigen zufälligen Accidenzien ein Kapital von 9000 Rthlrn. eingebracht hat, wovon schon drey Wittwen versorgt werden. Der Anschein ist wenigstens da, dafs in Zeit von 9 oder 10 Jahren das Kapital so ansteigen kann, dafs das Institut für alle Unfälle gedeckt seyn wird, und man alsdann vielleicht im Stande ist, den Gehalt der Wittwen zu erhöhen *).

Nachtrag zu den im 27. Stück dies. Zeit. angeführten fremden Virtuosen, welche sich in Leipzig öffentlich haben hören lassen.

Die Konkurrenz der fremden Virtuosen war gegen das Ende der Ostermesse sehr beträchtlich — zu unserm, aber freylich nicht zu ihrem Vortheil. Wir hörten, aufser den schon genannten,

1) Herrn Hübsch, Bafssänger vom Dessauischen Theater. Er machte uns zuerst mit einigen Stücken aus der Oper des Herrn v. Lichtenstein, *Bathmendi*, bekannt: hatte aber in so fern nicht glücklich gewählt, weil gerade die vorgetragenen Sätze nur auf das Theater berechnet sind, und nur da die gehörige Wirkung thun können. Wir bemerken bey dieser Gelegenheit, dafs der Herr v. Lichtenstein diese seine erste Oper jetzt gänzlich umarbeitet.

2) Hrn. Wölfl, von dem in diesen Blättern schon gesprochen worden ist. Da nur wenig Liebhaber seinem ersten Konzert hatten beywohnen können, so gab er, nach dem allgemeinen Wunsche, noch eins, und leistete auch hier Jedermann vollkommenes Genüge.

3) Die Herren Giordani, Folchini und Frerardi gaben gemeinschaftlich ein Konzert, zu dem sie durch ziemlich pomphafte Ankündigungen ein geneigtes Publikum einluden, und durch erhohete Preise der Entrée die Erwartung gleichfalls zu erhöhen suchten. Sie bemüheten sich die kleine Gesellschaft, welche ihrem Kon-

Anmerkung.

*) Eine ähnliche lobenswürdige Anstalt bestehet hier in Leipzig. Die Gesellschaft der Musiker des grossen Concerts giebt jährlich ein Concert, wovon die Einnahme gleichfalls zu einem Fond, zur Unterstützung der Musiker dieser Gesellschaft, wenn sie alt geworden, oder deren Wittwen, bestimmt ist. Das Leipziger Publikum, das dergleichen wohlthätige Anstalten so gern hegt und unterstützt, thut es auch bey dieser, und wird es, wie ja wohl zu hoffen stehet, in Zukunft noch mehr thun. d. Redakt.

zert beywohnte, zu unterhalten mit sehr mittelmäfsigem Mandolinenspiel, mit sehr geringem Gesange und mit sehr schlechter *Viola anglaise* — wie die Herren ihre ganz gewöhnliche Leyer nannten. An einem hübschen Sommerabend, von der Strafse herauf und in sattsamer Entfernung, mag sich dies Instrument und sein Spieler nicht ganz übel ausnehmen: aber in solcher Nähe, wo man gezwungen ist, das Jämmerliche des Vortrags des letztern, und das Unreine der Stimmung, das Klappern der Tasten des erstern zu vernehmen, war alles fast unerträglich. Wir würden diese Herren in der Anzeige recht gern übergangen haben, wenn wir nicht glaubten, es würde endlich einmal Zeit, das Unwesen, das dergleichen Leute mit dem Vertrauen und mit dem Beutel des Publikums treiben, zur Sprache zu bringen. Sind es nicht gerade solche Personen, welche allgemeines Mifstrauen gegen reisende Künstler erregen? Sind nicht gerade jetzt durch die politischen Verhältnisse so viele würdige Männer gezwungen zu reisen, um zu leben zu haben? Müssen diese nicht unter jenem Mifstrauen leiden? Und kann man es einem Publikum, das so oft getäuscht ist, gerade hin verargen, wenn es sich von aller Unterstützung reisender Virtuosen immer mehr zurückziehet? Wann wird man doch dergleichen Leute überzeugen, dafs es nicht nur sicherer, sondern auch unendlich ehrenvoller bleibt, wenn man nun einmal durch unglückliche Verhältnisse in die Welt geworfen ist, den Pflug und Treschflegel zu ergreifen, den man gut führen würde, als den Violinbogen, den man so schlecht führt! — Ferner hielt sich einige Zeit hier auf

4) Der Herr Musikdirektor **Schwenke**, und in dessen Gesellschaft der Violinspieler Herr **Hartmann**, beyde aus Hamburg. Sie gaben zwar kein öffentliches Konzert, machten aber mehrern Kennern und Freunden der Tonkunst das Vergnügen, sie und ihr Talent näher kennen zu lernen. Hr. **Schwenke** ist dem Publikum als sehr braver Komponist für das Klavier längst bekannt: aber wir wünschten, dafs er auch eben so sehr, und, wenn wir's sagen sollen, wie wir's meynen — noch mehr, als gründlicher, origineller, geistreicher Kirchenkomponist bekannt wäre. Einige Kirchenkantaten, welche Herr Kapellmeister **Hiller** von des Herrn **Schwenke** Komposition hier aufführte, berechtigen uns nicht nur zu diesem Urtheil, sondern fordern uns dazu auf. Es gehört unter die grofsen Seltenheiten unsrer Tage, bey so trefflicher Musik, zugleich so sorgsame, geschmackvolle Behandlung des Textes zu finden, als Herr **Schwenke** zu geben pflegt. Sehr rühmliche Erwähnung verdient auch der wackere junge Violinspieler **Hartmann**, ein Schüler von dem, als Komponist und Violinspieler so rühmlich bekannten **Romberg** in Hamburg. Ueberdies hat Hr. H. unter **Paris**, dem ehemaligen Direkteur der französischen Operette in Hamburg, der jetzt mit **Martin** (dem Verf. der *Cosa rara* u. s. w.) in Petersburg der Oper vorstehet und ein Direkteur ist, wie es deren wenige giebt. Herr **Hartmann** tritt fest in dieses Mannes Fufstapfen. Eine unerschütterliche Festigkeit in Takt und Ton, eine wiederhaltende Kraft im Vortrag, eine seltne Reinheit und Präcision, eine kalte Ueberwindung grofser Schwierigkeiten im Spiel — das sind seine Vorzüge; wobey er sich zugleich nicht wenig Annehmlichkeit und Delikatesse für das Solo zu bewahren gewufst hat.

5) Madame **Gandini**, eine Violinspielerin und Schülerin von **Viotti's** Meister — **Pugnani**. Festigkeit, Reinheit, Deutlichkeit des Tons, Annehmlichkeit und Eleganz des Vortrags ohne Ueberladung und Verschnörkeley, Kraft des Bogens und Ausdauer in anstrengenden Schwierigkeiten ohne Derbheit und Rauhigkeit, viel Männliches ohne Verleugnung zarter Weiblichkeit — kurz, die Manier der Franzosen in ihren besten Zeiten, erwarben dieser Virtuosin allgemeine Achtung, allgemeinen Beyfall. Auch sie gab, nach dem Wunsch der Liebhaber, noch ein zweytes Konzert.

Recensionen.
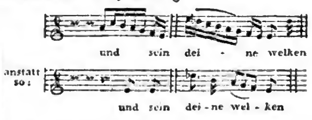
Hagars Klage in der Wüste Bersaba, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, in Musik gesetzt

von J. R. Zumsteeg. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. 15 S. in längl. gr. Fol. (Preis 12 Gr.)

Die Empfindungen einer an sich unglücklichen Mutter bey dem Hinschmachten ihres einzigen Lieblings an einem öden verlassenen Orte, wie sich dieselben bald in den wehmuthsvollsten Unterredungen mit ihrem sterbenden Kinde, bald in heissen Thränengebeten zur Vorsehung, bald in Ausdrücken, die an Verzweiflung grenzen, bald wieder in Vorstellungen einer noch möglichen Errettung äufsern, welche das zärtliche Mutterherz gerne mit ihrem eigenen Tode erkaufen möchte — wahrlich diefs ist einer der erhabensten Gegenstände, womit ein Tonsetzer seine Muse beschäftigen kann: aber eine Reihe solcher Empfindungen gleichsam aus der Seele einer solchen Mutter herauszuschreiben, und sie in einem edeln Style, mit Wärme und Leben, in Tönen darzustellen, das ist nur Sache eines Tonsetzers, der mit dem Zauberstabe seines Genius die verborgenen Kräfte seiner Kunst sich nach Willkühr dienstbar machen kann.

Hat nun die Ueberzeugung von unserm ersten Satze bey Hrn. Z. die Entschliefsung zur Composition dieses erhabenen Gedichts zur Reife gebracht: so kann man ihm schon die Wahl seines Sujets als Verdienst anrechnen, und fühlte er sich stark genug, dies kleine reizende dichterische Gemälde in Musik zu setzen: so können wir das als einen Beweis ansehen, wie genau Hr. Z. mit der Individualität seines Genie's bekannt ist und wie bestimmt er diejenige Sphäre seiner Kunst kennt, worin er am glücklichsten arbeitet — ein Gefühl, das wir gerne einem grofsen Theil unserer heutigen Tonsetzer wünschen möchten, die in dem weiten Gebiete der Kunst gleichsam wie Abentheurer herumschwärmen, bald in dieser bald in einer andern Gattung ihr Licht wollen leuchten lassen, und die dennoch nie, oder wenigstens nach langem mühsamen Umherirren auf denjenigen Punkt kommen, wo sie mit Ehre, Ruhm und Beyfall die Früchte ihres Fleifses einerndten können. Die Muse hat zwar ihre Launen, aber gewifs da am wenigsten, wo man die Gegenstände genau kennt, die sich unter die individuellen Gesetze seines Genie's, seiner Kunsfertigkeit, und wenn ich hinzusetzen darf, selbst seines Temperaments und seines Empfindungsvermögens bringen lassen. Jomelli sagte einst zu einem, der ihn fragte, warum er nicht mehreres für die Kirche schreibe: *dazu bin ich nicht geschaffen, und mit Beschamung sehe ich selbst auf das Wenige, das ich auf Befehl meines Fürsten für sie schreiben mufste.*

Doch wir kehren zu unserm Hrn. Verf. zurück! Dieser zeigt hier sein grofses Talent von einer neuen Seite, nehmlich dadurch, dafs er bey diesem 15 Seiten langen Singstücke eine Einheit der Tonart beobachtete, die für die darin herrschende Einheit der Empfindungen nicht passender seyn könnte, und der Ausdruck derselben ist so voll Erhabenheit und Natur, der Periodenbau so regelmäfsig, die Deklamation so richtig und die Farbengebung so düster und schauerlich schön, dafs der Hr. Verf. wo nicht sich selbst, doch gewifs die Erwartung eines jeden noch übertroffen, der mit diesen wenigen Bogen sich vor sein Klavier gesetzt hat. Dieses Urtheil im allgemeinen kann man auf jede einzelne Stelle anwenden und Rec. würde es schwer fallen, zu bestimmen, welcher er den Vorzug vor der andern einräumen sollte, und es kommen Stellen darin vor, wo selbst die Pausen von so grofser Bedeutung sind, als die wirklichen Töne. Hätten wir etwas zu wünschen: so wäre es dies, dafs Hr. Z. in den Coloraturen des Gesangs etwas mehr Vorsicht gebrauchte. Folgende Stellen nöthigten uns diesen stillen Wunsch ab. S. 14 und folg.



Auch möchten S. 6 der zweyte und folgende Takt eine schicklichere und reinere Harmo-

nie vertragen. Schliefslich bemerken wir noch die Zweydeutigkeit, die sich S. 12 durch einen Druckfehler eingeschlichen hat, wo gleich vor der ersten Note der Klavierbegleitung das daselbst befindliche b, wie in der Sopranstimme in, ♮ verwandelt werden muſs.

Six Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, par C. F. Almeyda au service du Roi d'Espagne, Op. 2. Prem. Livr. à Paris chez Pleyel, Auteur etc. (Prix 7 Liv. 10 S.)

Was diese Quatuors einer gewissen Gattung von Liebhabern, auf welche Pleyel, als Herausgeber, ohne Zweifel wird Rücksicht genommen haben, vornehmlich empfehlen könnte, ist die ausnehmende Leichtigkeit, mit der sie durchaus in allen Stimmen gesetzt, und zu executieren sind. Eine heut zu Tage sehr seltne Erscheinung!

Almeyda scheinet darin Pleyels leichten Styl, worin dieser seine frühern Werke geschrieben hat, nachahmen zu wollen; bleibt aber noch weit unter dem Original. Sein Satz der Mittelstimmen und des Basses ist noch nicht ausgebildet und bündig genug, und der Gang der Harmonie, samt der Art zu moduliren, nicht immer am richtigsten und auserlesensten. Es fiel uns ungemein auf, gar kein Rondo in diesen Quatuors zu finden; statt dessen schliefset jedes derselben mit einem Allegro, das beynahe ganz dem Sinfoniestyl gleich kommt. Dieser Tonsetzer that demnach hierin, wo andere zu viel thun, vielleicht zu wenig. Dagegen hat derselbe eine bey uns selten gewordene Art von Tonstück, die Gavotte, im dritten Quatuor als einen Mittelsatz angebracht.

Quatuor pour Flûte, Violon, Alto et Basse, composé par Vogel. Oeuv. 36. à Bronsvic au Magasin de Musique à la Höhe. (Pr. 2 Gr.)

Dieses Flötenquatuor aus G dur gleichet eher einer Caprice, als einem ordentlichen Tonstücke. Denn alle Augenblicke kommen im ersten und letzten Stücke (das mittlere Stück eine Romance, ausgenommen) Fermaten, Ruhepunkte, Veränderungen des Zeitmaafses und überhaupt unzusammenhängende Stellen vor. Schon diese Umstände, ohne die vielen Arpeggien und Sprünge, mit denen der Flötenspieler zu kämpfen hat, in Anschlag zu bringen, erschweren die Produktion desselben, der sehr leichten und gemeinen Begleitung ungeachtet, nicht wenig, und werfen sowohl die Spielenden als Zuhörenden aus ihrer behaglichen Lage, in die sie sich kaum gesetzt zu haben glauben, immer wieder unvermuthet heraus. Zudem fehlet in der Flötenstimme im ersten Theile des ersten Stücks auf der siebenten Achtelsnote des 6. Takts von hinten her gezählt ein Aushaltzeichen, dessen Abgang die Execution besagter Stelle sehr verwirret.

Als Recensent das erste und letzte Stück bey dem zweyten Male in einem gleichen Tempo mit Weglassung der entbehrlichsten Fermaten und unnöthigsten Hauptpausen spielen liefs, so gieng nicht nur alles ordentlicher von statten, sondern machte auch einen weit bessern Effekt. Aufserdem hat Rec. hie und da unrhythmische Perioden bemerkt. Z. B. gleich im Anfange des ersten Stücks enthält der erste Period, als das Thema, 5 Takte, statt 4 oder 6, und in der Romanze der zweyte und vierte Period, welcher weiter unten wiederholt vorkommt, statt 4 nur 3 Takte: da doch der erste und dritte Period derselben aus 4 Takten bestehet. Diefs ist also ein Fehler gegen die Symmetrie und das rhythmische Gefühl.

Die musettenmäfsige, 48 Takte lang dauernde Coda des Rondo beleidigt wirklich delikate Ohren, und es gehet dabey nichts ab, als — ein polnischer Bär, der in Gesellschaft eines possierlichen Affen mit seinen plumpen Gliedmafsen darnach tanzt.

Uebrigens kann dieses Quatuor einem Flötenspieler Anlafs zur Uebung in Sprüngen, Arpeggien und Passagen geben, womit die meisten Komponisten Flötenstücke auszustaffiren nicht ermangeln.

Trois Quatuors concertants pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composés et dediés à Monsieur d'Apell, Conseilleur de la grand Chambre des Finances et Directeur des Spectacles de S. A. S. Mgr. le Landgrave de Hessencassel, Membre des Arcades de Rome, des Philarmoniques de Bologne et de l'académie de Musique de Stockholm par Wessely. Oeuv. 9. (Prix 3 Fl.) et Oeuv. 10. (Pr. 3 Fl.) A Offenbach sur le Mein, chez Jean André.

Wir nehmen das neunte und zehnte Werk dieser Quatuors zusammen, weil sich von beyden ein Gleiches sagen läfst. Dem ersten Anblicke nach könnte man alle diese sechs Quatuors fur etwas schwer halten: allein, wenn sie wirklich gespielt werden, so zeigt sich ein ganz anderes Resultat; denn sie sind in Absicht auf natürliche Gedanken- und Harmoniefolge und ungezwungene Applicatur der Finger so fliefsend und gefällig gesetzt, dafs sie sich leichter wegspielen lassen, als man anfangs glaubte.

Herr Wessely hat sich mit der Pleyelschen Muse so innigst vertraut gemacht, dafs Pleyels Geist und Manier in diesen Quatuors bis zur höchsten Aehnlichkeit athmet, und man ihn selbst darin zu hören sich getauscht fühlt. Wenn gleich eigene Originalität verdienstlicher ist, als ein blofser Nachahmer zu seyn; so verdienet doch der gegenwärtige Verfasser darum einige Bewunderung, weil er unter die glücklichsten und treffendsten Nachahmer Pleyels gezahlt werden darf. Freylich dehnet sich diese Nachahmung nicht allein auf Form und Manier, sondern sogar auch auf Materie und Inhalt, und folglich zu weit aus, welches so viele assimilirte Ideen und Gedanken, die in gegenwärtigen Quatuors häufig angetroffen werden, hinlanglich beweisen.

Diefs wird genug seyn, um diese zwey Werke den Verehrern alles dessen, was nur nach Pleyel riechet, zu empfehlen. Schade, dafs die ohnehin blasse und an Firnis arme Farbe bey diesen, wie bey mehrern in der André-schen Notenofficin herauskommenden Werken, so sehr abschmuzt.

XIV Variations pour le Pianoforte (sur l'air „a Schusserl und a Reindl") dedié (dediées) à Monsieur Pierre Bernard, par Charles Cannabich. Munic chez M. Falter. (Prix 1 Fl. 12 Xr.)

Die Erscheinung dieser Variationen machte uns auf den Compositeur, der ein wurdiger Sohn des ehemaligen verdienstvollen Herrn Kapellmeister Cannabichs ist, sehr aufmerksam. So simpel und arm an Abwechslung der Melodie und Harmonie das von einem Provinziallied entlehnte Them aus G dur im $\frac{2}{4}$ Takt ist, so gut und oft originell ausgeführt sind die über dieselbe gemachten Veränderungen. Die Setz- und Spielart derselben erhebt sich weit über das Mittelmäfsige bis an das Vortreffliche, und es kommen darin Figuren und Gesänge vor, die einen wohlgeübten Spieler voraussetzen. Der enge Raum dieser Blatter erlaubt uns nur diese 14 Klaviervariationen sehr kurz zu charakterisiren. Die erste Variation enthalt eine artige Melodie, die zweyte ausgezeichnete Triolensprünge in der rechten Hand, die dritte einen gebundenen Gesang in der mittlern Stimme, die vierte nicht ganz gemeine Laufe in der rechten Hand, die fünfte harmonische Triolen eben daselbst, die sechste Passagen, welche zwischen der linken und rechten Hand abwechseln, die siebente einen punktirten Satz in der rechten Hand, die achte schmerzende Rouladen in der Molltonart, die neunte abgebrochene Akkorde in der linken Hand, welche aus sonderbaren Modulationen bestehen, und wozu die rechte Hand schone Figuren spielt, die zehnte, ein Minore, einige nachahmende Sätze, die eilfte geschweifte Terz- und Sextengänge in den Mittelstimmen, die zwölfte ein sehr brillantes Allegro, die dreyzehnte ein Adagio, das sich aber, statt eines sanften Gesangs, durch geschwinde Passagien, Sprünge und Arpeggien hervorthut, folglich einer Caprice oder Phantasie gleichet, und endlich die vierzehnte Variation ein Allegro im

6/8 Takt mit einer angehängten Cadenz, welche freylich ein feuriges und fruchtbares Genie anzeigt, aber offenbar zu lang gerathen ist, sich meistens in der weichen Tonart G und D verweilt, und einigemal sich wieder auf den vorher schon betretenen Pfad verirrt. Doch wird der Spieler und Zuhörer mitunter durch eine artige Episode (S. 20) aus F dur erfreuet, und am Ende, nach einem vorhergegangenen Orgelpunkt, durch einen allerliebsten, naiven, aus dem Thema entnommenen Satz überraschet, der sich nach und nach in das Pianissimo verliert.
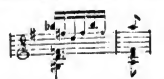
Nun müssen wir auch pflichtmäfsig einige wenige uns hie und da aufgestofsene Vernachläsigungen des reinen Satzes rügen, welche Hr. Cannabich in Zukunft bey fleifsigerer Ausfeilung seiner Werke leicht vermeiden wird. Des eingeschränkten Platzes wegen können wir nur die harte Tonfolge



im zweyten Theile der zehnten Variation (im 3ten Takte) anführen, welche in folgende richtigere und mehr ineinander fliefsende



verbessert werden mufs. Angenehm auffallend dagegen war uns Seite 18 die Bemerkung des doppelt verminderten Septimenakkords,



welcher verräth, dafs Hr. C. mit dem neuern Tonsystem nicht unbekannt ist.

Der Notenstich ist schön und sehr leserlich, könnte aber hie und da korrekter seyn: doch lassen sich die wenigen Stichfehler theils aus andern ähnlichen Stellen, theils durch einen guten musikalischen Verstand von selbst verbessern.

Anekdote.

Warum giebt man charakterisirende rühmliche Anekdoten von berühmten Männern weit lieber, wenn diese gestorben sind, als wenn sie noch leben? *) Doch Sie vernachlässigen auch die Lebenden nicht und werden daher von dem folgenden kleinen Zuge Gebrauch machen, da ich ihn verbürge und er einen würdigen Mann betrifft.

Der auch von Ihnen schon rühmlich erwähnte Klavierspieler Wölfl aus Wien gab dieser Tage bey uns (in Dresden) Konzert. Die Kapelle ist zur Hauptprobe versammlet, die Noten sind herumgelegt, man will ein Konzert aus C dur von Wölfls Komposition eben anfangen, und die Träger haben, des äufserst schlechten Wetters wegen, sein Instrument noch nicht gebracht. Jetzt kömmt es: aber — siehe, es stehet gerade einen halben Ton zu tief in der Stimmung. Der Klavierstimmer verlangt eine Stunde zum Hinaufstimmen — Warum nicht gar! sagt Wölfl ganz kaltblütig — Haben Sie nur die Güte anzufangen: ich mufs transponiren! — Und so spielt er denn eins der schwersten Konzerte, die mir nur in meinem Leben vorgekommen sind, aus Cis dur, und mit einer Leichtigkeit, Fertigkeit, Genauigkeit und Pracision, welche die ganze Kapelle in Erstaunen setzte. Da Sie seine Schreibart in den Sachen, welche er für sich selbst gesetzt hat, genau kennen: so wissen Sie am besten, was das sagen will.

*) Vornehmlich, um auch allen Schein einer Partheylichkeit zu vermeiden. d. Redakt.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XIII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. №. XIII. 1799.

An das musikalische Publikum.

Die ungewöhnlich starke Auflage meiner kurzen Anweisung zum Generalbassspielen ist bereits ganz vergriffen. Durch diese unerwartet günstige Aufnahme fühle ich mich doppelt verpflichtet, das erwähnte Lehrbuch aufs neue zu bearbeiten, und ihm nach meinen Kräften die möglichste Vollkommenheit zu geben. Da man aber, wie bekannt, in eignen Arbeiten leicht etwas übersieht: so ersuche ich alle Kunstverständige, besonders aber meine auswärtigen Freunde, mir ihre Bemerkungen über das, was sie in der ersten Auflage der gedachten Anweisung vermissen, undeutlich finden, oder für fehlerhaft halten, längstens binnen acht Wochen in Briefen gefälligst mitzutheilen. Jede gegründete Erinnerung werde ich — so weit es in einem absichtlich kurzen Lehrbuche der Raum verstattet — dankbar zu bemerken suchen.

Von beyden Theilen meiner 60 Handstücke für angehende Klavierspieler ist vor einiger Zeit die zweyte Auflage im Violinschlüssel fertig geworden; mithin sind nunmehr auch davon wieder Exemplare für 16 Groschen zu haben. — Gegenwärtig arbeite ich an einer, den jetzigen Bedürfnissen möglichst entsprechenden Violinschule, die ungefähr in einem halben Jahre erscheinen wird, wenn nicht unvorhergesehene Hindernisse eintreten.

Halle, den 9ten April 1799. D. G. Türk,
Musikdirektor.

N a c h r i c h t.

Ich Endesgenannter benachrichtige diejenigen, welche ehemals bey der schon längst eingegangenen B o s s l e r s c h e n Musikhandlung zu Speyer auf mein nunmehr ganz vollendetes E l e m e n t a r w e r k d e r H a r m o n i e etc. subscribirt, und weder die dritte noch vierte Abtheilung dieses Werks von daher empfangen haben, dass sie die ihnen abgängigen Abtheilungen bey mir um den Subscriptionspreis (die Abtheilung zu 16 Ggr.) haben können. Sollte aber Manchen mein Aufenthaltsort zu weit entlegen seyn: so können sie ihre Bestellungen deshalb bey der B r e i t k o p f - und H ä r t e l s c h e n Musikhandlung in Leipzig in f r a n k i r t e n Briefen machen, wohin ich, falls einige daselbst einlaufen sollten, eine hinlängliche Anzahl Exemplare senden werde. Eine gleiche Verfügung werde ich für diejenigen von mir weit entfernten Liebhaber, welche sich noch das ganze Werk in 4 Abtheilungen anschaffen wollen, zu treffen suchen. Nur muss ich hiebey bemerken, dass der Verkaufspreis einer jeden Abtheilung für die Nichtsubscribenten auf 1 Reichsthaler sächsischer Währung unabänderlich festgesetzet ist; und dass von der ersten und zweyten Abtheilung nur noch e i n Z e h n t h e i l der ganzen Auflage vorräthig daliegt, welches sich bald vergriffen haben wird. Reichsstadt Biberach bey Ulm, den 10 May 1799.

J u s t i n H e i n r i c h K n e c h t,
Musikdirektor.

Marin, Recueil de douze Romances p. la Harpe, qui peut se jouer sur le Pianof. Liv. 1. 2. 3. jede 16 Gr.
Lhoyer, grande Sonate p. la Guitarre. 12 Gr.
Marin, le Voyage, Romance p. le Pianof. 6 Gr.
Wessely, air de danse de l'Opéra Armide de Gluck, varié p. le Pianof. 12 Gr.
Papagenos Vogelfängerlieder fürs Klavier oder Harfe. 1 Rthlr.
Musikalisches Journal aus den neuesten Opern fürs Pianoforte bearbeitet. 2ter Jahrgang. No. 7. 8. 9. 10. jedes 10 Gr.
Righini, 12 charakteristische Tänze und Märsche für die Quadrille beym Beschluss des Berliner Carnevals 1799, fürs Klavier eingerichtet. 1 Rthlr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Bocherini, Douze Quatuors p. 2 Violons, Viola et Vlle. Op. 39. Liv. 4. pl. 2 Rthlr. 4 Gr.
— — Second Sextuor pour Violon, Viola, Fagotti, Oboe, o Flauto, Contrabasso et Cor. Od. 42. pl. 1 Rthlr. 18 Gr.
— — Six Trios p. 2 Violons et Vlle. Op. 44. Liv. 1 et 2. pl. à 1 Rthlr. 18 Gr.
— — Six Duos p. 2 Violons. Op. 46. Liv. 1 et 2. pl. à 1 Rthlr. 18 Gr.
v. Thonus, XII deutsche Lieder. II. Samml 12. 18 Gr.
Pleyel, Simphonie périodique p. 2 Violons, Alto, Violoncelle, Basse, Flûte, 2 Oboes, 2 Bassons et 2 Cors No. 26. pl. 1 Rthlr. 18 Gr.
— — Trois Duos p. 2 Violoncelles. Op. 5me de Violonc. pl. 1 Rthlr 18 Gr.
— — Concert pour Violoncelle principale, 2 Violons, Alto, Basse, 2 Oboes et 2 Cors. Op. 4. p. Violoncelle. pl. 1 Rthlr. 18 Gr.
— — Concert pour Flûte principale, 2 Violons, Alto, Basse, 2 Oboes et 2 Cors. Op. 1. pour Flûte. pl. 1 Rthlr. 18 Gr.
— — Concert pour Clarinette principale, 2 Violons, Alto, Basse, 2 Oboes et 2 Cors. Op. 1. p. Clarinette. 1 Rthlr. 18 Gr.
— — Six Duos p. 2 Violons. Op. 6. Liv. 1. pl. 1 Rthlr. 12 Gr.
— — — detto — Op. 6. Liv. 2. pl. 1 Rthlr. 12 Gr.

Daluimare, Recueil de Six Airs et Romances av. acc. de Fortepiano. pl. 1 Rthlr. 8 Gr.
Schall, Cinquième Concerto p. Violon princ. à gr. Orchestre. pl. 2 Rthlr. 4 Gr.
Kraus, Quintetto p. Flûte, 2 Violons, Alto et Basse. Op. 7. pl. 1 Rthlr. 8 Gr.
Weiskopff, Premier Pot-pourri ou Caprice pour le Pianof. Op. 3. pl. 1 Rthlr. 12 Gr.
Haydn, J., Trois Quatuors p. 2 Viol., Alto et Basse. Op. 90. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.
Beethoven, 3 Trios p. un Violon, Alto et Vlle. Op. 4. pl. 2 Rthlr. 12 Gr.
Viotti, Vingtième Conc. p. Viol. princ., 2 Violons. 2 Oboes, 2 Cors. A. et B. pl. 2 Rthlr. 12 Gr.
Reicha, Quatuor pour quatre Flûtes. Op. 12. pl. 1 Rthlr. 8 Gr.
Hennig, 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 6. pl. 1 Rthlr. 18 Gr.
Herold, 3 Sonates pour le Pianoforte, Violon et Alto, tirées de Nouv. Quintetti de Bocherini. Op. 2. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.
Trial, 3 Romances avec Accompagnement de Harpe ou Fortepiano. Op. 1. pl. 1 Rthlr.
Ferrari, Le départ, grande Scene avec Accompagnement de Pianoforte. pl. 18 Gr.
Clementi, Six Nouvelles Sonatines pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 39. pl. 1 Rthlr. 21 Gr.
Haydn, 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Basse. Op. 4. de Flûte. 1re Liv. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.
— — detto. Op. 4. 2de Liv. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.
Salinger, grand Trio pour Flûte, Violon et Violoncelle obligés. Op. 5. pl. 1 Rthlr. 12 Gr.
Hoffmeister, 3 grands Duos pour 2 Flûtes. Op. 50. pl. 2 Rthlr. 4 Gr.
Naumann, Cantatina an die Tonkunst mit Begleitung des Pianoforte. ts. 1 Rthlr. 8 Gr.
Bornhardt, Arien und Romanzen aus Div. Opern mit Begleitung der Guitarre. Erstes Heft. spr. 1 Rthlr.
Ferrari, Douze Nouvelles Romances avec Accompagnement de Piano. Liv. 1. pl. 1 Rthlr. 8 Gr.
— — — — — Liv. 2. pl. 1 Rthlr. 8 Gr.
Westerhoff, Concerto p. Clarinette principale accompagné de 2 Violons, Viola, Basse, deux Flûtes, deux Fagotts et deux Cors. Op. 7. spr. 1 Rthlr. 8 Gr.
— — Concerto p. Flûte principale avec Accompagnement de 2 Violons, 2 Altos, Basse, 2 Flûtes, 2 Clarinettes et 2 Cors. Op. 6. spr. 1 Rthlr. 8 Gr.

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Juny **N°. 36.** 1799.

Abhandlung.

Ueber die Harmonie, von Knecht.
(Fortsetzung aus dem 34. Stück.)

V. Ob die Harmonie aus der Melodie, oder diese aus jener entspringe.

Diese Materie verdienet um so mehr eine Untersuchung, als sie noch nicht hinlänglich erörtert worden ist, und ziemlich verwickelt zu seyn scheint.

Die Alten haben geglaubt, die Harmonie entspringe aus der Melodie. Die Ursache, welche sie zu dieser Meynung verleitet hat, läfst sich leicht entdecken. Melodie, d. i. die Folge einzelner, leidenschaftlicher Töne, mufste das erste Studium der Menschen, die in der Vorwelt gelebet haben, seyn, ehe sie von der Harmonie etwas ahnden, oder auf dieselbe denken konnten, weil Melodie, als der vornehmste Zweck der Musik, das reizendste ist, was das Gemüth unmittelbar einnimmt, und, als Ausgufs der innern Empfindungen, weniger Studium, als die Harmonie, erfodert.

Nachdem nun aber die Nachkommen derselben nachher auch etwas von der Harmonie geahnet, und darin einige Versuche, die bey all ihrer Mangelhaftigkeit in ihren Augen doch müssen schätzbar gewesen seyn, angestellet hatten: so vermutheten sie nichts anderes, als dafs die Harmonie von der Melodie herkomme, weil diese, wenn eine harmonische Begleitung dazu gesetzet werden sollte, zuerst vorhanden seyn müfste. In diesem Wahn stehen noch heut zu Tage manche Naturalisten in der Komposition, welche zuerst, ohne Rücksicht auf die Harmonie zu nehmen, eine Melodie erfinden, und jene alsdann zu dieser hintennach setzen; da hingegen ein genealischer Tonsetzer in einem und ebendemselben Moment sich Melodie und Harmonie zugleich vorstellet.

Selbst aber die Alten konnten, dieser Meynung ungeachtet, keine Melodie, sie mochte noch so einfach und im Umfang ihrer Töne noch so eingeschränkt gewesen seyn, sich denken, deren Töne sich nicht auf eine bestimmte Tonleiter und vernehmlich auf einen Hauptton hätten beziehen müssen, wenn sie auch von der Harmonie nur ein dunkles Gefühl und eine undeutliche Vorstellung gehabt haben sollten. Denn es läfst sich kein Ton für sich allein und von der Harmonie unabhängig betrachten. In Rücksicht dessen müssen sich die Gesänge der Alten auf eine, obgleich meistens verworrene, Harmonie gestützet haben, aber auch hie und da unvollkommen und schwerfällig gewesen seyn, weil gewisse Gänge und Schlüsse darin vorkommen, wozu es oft Mühe kostet, einen Bafs zu setzen.

Wie wahr dieser Grundsatz in Ansehung der Abhängigkeit eines Melodietons von der Harmonie sey, beweisen die Melodien eines jeden Zeitalters, aus welchen man abnehmen kann, wie weit man in der Lehre und Kenntnis der Harmonie entweder noch zurückgestanden oder allmählig fortgerücket ist. Man vergleiche deshalb eine ganz alte Melodie mit einer vom mittlern Zeitalter, und diese mit einer ganz neuen, so wird man diese Bemerkung richtig finden.

Hieraus erhellet, dafs die Erfindung einer Melodie, wenn sie auch ohne gründliche und vollkommene Kenntnis der Harmonie, oder ohne absichtliche Bedachtnehmung auf dieselbe erdacht wird, sich doch auf das harmonische Ge-

fühl, die Tonleiter und den Hauptton beziehe und gründe, ohne dafs es der Erfinder selbst merket. Zum Beweise dessen mag diese kurze Tonfolge c d e dienen, bey welcher auch einem ungeübten Ohre die bafsmäfsige Begleitung A G C oder C G C in den Sinn kommen wird.

Wie kommt es aber, dafs selbst neuere Theoretiker mit den Alten der Meynung sind, die Harmonie entspringe aus der Melodie, d. i. aus mehrern einzelnen Gesängen werde eine Zusammenstimmung geschaffen? Ohne Zweifel theils daher, weil sie diese Sache in eben dem Gesichtspunkte, wie die Alten, ansehen, theils von der an sich nicht unrichtigen Behauptung, dafs Melodie der vornehmste Zweck der Musik, und Harmonie ihr nur untergeordnet sey *), theils aber auch von dem musikalisch physikalischen Experiment, nach welchem zu zwey melodischen Sätzen, z. B. g a h c / e f d e, die auf einer guten Violine mit dem Bogen gestrichen werden, sich ein dritter, bafsmäfsiger Satz c f g c, der in der Luft von selbst dazu erklingt, gesellet, wodurch eine dreystimmige Harmonie entstehet, und woraus man schliefsen könnte, dafs die Harmonie aus der Melodie entspringe. Allein dies beweiset blos, wie innig und unzertrennlich Melodie und Harmonie von Natur mit einander vereiniget sind.

So wahr aber das Leztere ist, so scheinet es doch, dafs die Melodie ohne die Harmonie und diese ohne jene bestehen könne, weil es, was den ersten Punkt betrift, sowohl alte als neue Melodien giebt, die sich ganz ohne harmonische Begleitung singen oder spielen lassen. Wenn man aber diese Sache genauer erwäget, so zeigt es sich, dafs eine solche alte Melodie, wie schon oben berühret worden ist, sich doch auf Harmonie, sie mag noch so verworren oder dunkel seyn, gründen müsse, und dafs eine neuere Melodie solcher Art, schon solche Tonverbindungen enthalte, welche selbst unter sich harmoniren. Den andern Punkt anbelangend — findet sich auch eine Gattung von Musik, welche blos in Harmonien zu bestehen scheint, weil keine ausgezeichnete Melodie daraus abzumerken ist; allein, die obersten Töne einer solchen Harmoniefolge bilden doch unter sich selbst eine Art von Melodie, obgleich die Bewegung derselben kaum merkbar ist, und ihnen der Rhythmus, ein wesentlicher Theil der Melodie, fehlet. Demnach ist die Harmonie mit der Melodie und diese mit jener doch gleichsam auf eine versteckte Weise vereiniget, wenn man auch beyde von einander getrennt zu seyn glaubt.

Bey alle dem aber mufs doch eines aus dem andern fliefsen. Dafs die Harmonie nicht aus der Melodie entspringe, habe ich bisher, wiewohl sehr kurz, dargethan: es ist also erweislicher und gewisser, dafs die Melodie aus der Harmonie komme. Dies haben die scharfsinnigsten Theoretiker neuerer Zeit behauptet. Der Hauptgrund dieser Behauptung stützet sich auf folgende richtige Bemerkung. Obschon der Bafs die Grundlage einer Melodie ist, so führet doch derselbe höhere harmonische Antheile, wie dieses eine einzige tiefgestimmte Saite und die Aeolsharfe beweiset, welche durch den gütigen Beytrag des Herrn D. Quandts zum ersten Abschnitt dieser Abhandlung einen Beweis mehr liefert, unzertrennlich mit sich.

Diese höhern Töne entspringen demnach aus dem Hauptklange. Unter diesen kann der höchste Ton der Melodieton genennet werden, weil die Melodie eigentlich über die Harmonie gebauet seyn soll. So erhebt sich aus der Basis und den damit verbundenen harmonischen Tönen, d. i. aus der Harmonie, die Melodie, wie ein Gebäude aus seinem Grunde bis zum obersten Gipfel aufsteigt. Folglich ist das Fundament eines Gebäudes in der Baukunst eben das, was in der Musik der Grundbafs in Betracht gegen die Harmonie und gegen die aus dieser entspringende Melodie ist.

*) Dies wird im nächsten Abschnitte auseinander gesetzet werden.

Eine Vorstellung von der Wahrheit dieser Behauptung kann man sich machen, wenn mit dem auf der Orgel allein gezogenen Mixturregister, welches als eine Nachahmung der mit einer Saite vereinigten harmonischen Antheile anzusehen ist, (das Schreyende und Schneidende dieses Registers, das blos zur Verstärkung des Ganzen dienet, hier abgerechnet) die Bafstöne z. B. C F G C nach einander gespielet werden, wobey sich folgender, wiewohl einfache, melodische Satz e a h e, welcher aus den tiefern Tönen gleichsam hervorspringt, mit der Harmonie verbunden, in den obersten Tönen vernehmen läfst.

Es ist nun nichts mehr übrig, als noch mit wenigem einer Einwendung zu begegnen, welche Rousseau dem Rameau gegen die Behauptung des Leztern, dafs nicht nur die Melodie ihren Ursprung in der Harmonie habe, sondern dafs auch die ganze Musik blos auf die Harmonie gegründet sey, gemacht hat. Sie bestehet kürzlich darin, „dafs die Melodie deswegen nicht aus der Harmonie entspringen könne, weil dieser das Wesentlichste in der Musik, nähmlich die Bewegung und der Rhythmus fehle, wodurch sich eben die Melodie auszeichne.“ Allein, ist denn ein *Canto fermo* keine Melodie, weil ihm, zwar nicht die Bewegung (auch eine Eigenschaft der Harmonie), doch der Rhythmus fehlet? — Was von Natur aus der Harmonie entspringet, kann eigentlich nur der Urstoff der Melodie genennet werden, welcher durch Hülfe der Kunst und des Genie's, sowohl in Absicht auf verschiedene Arten der Bewegung und des Rhythmus, als in Absicht auf allerley Veränderungen und Verzierungen, einer mannigfaltigen Bearbeitung fähig ist.

Erst dann erreichte die Musik den Gipfel einiger Vollkommenheit, als sich die Harmonie mehr entwickelt, und diese sich mit der Melodie zu einem vollkommenen Ganzen, wozu beyde von der Natur schon von jeher bestimmt und geeignet waren, vereiniget hatte.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

VI Sinfonien für zwey Fagotts, eine Flöte, zwey Oboen, zwey Hörner, zwey Trompeten und Pauken, welche nicht obligat, und für zwey Violinen, eine Viole und Bafs, welche obligat sind. Unterthänigst gewidmet Sr. Exc. dem Hochgebohrnen Herrn Joseph August des heil. röm. Reichs Grafen von Törring und Gronsfeld, zu Jettenbach u. s. w., vom Verfasser Franz Gleisner, Churpfalzbayerschen Hofmusikus. München, in der Falterischen Musikhandlung. (Preis 1 Fl. 30 Xr.)

Umgekehrt wäre der Titel passender und deutlicher, wenn er also lautete: *6 Sinfonien für 2 Violinen, 1 Viole und Bafs, mit einer willkührlichen Begleitung von 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken.*

Heut zu Tage kommen meistens Sinfonien für stark besezte Orchester heraus, bey denen die Blasinstrumente obligat, und die demnach nicht überall aufführbar sind. Herr Gleisner verdienet daher den Dank nicht so wohl grofser, als kleiner Orchester mit seinen Sinfonien, wovon hier die erste aus C dur erscheint, die, um von den folgenden unterschieden werden zu können, unten auf dem Titelblatte mit No. 1. bezeichnet seyn sollte.

Der Hauptsatz dieser Sinfonie concentrirt sich in den 4 Hauptstimmen; doch sind die Blasinstrumente dabey nicht müfsig, bey denen man, wenn diese Sinfonie vollstimmig aufgeführet wird, etwas Ausgezeichnetes vernimmt. Die Einleitung macht ein kurzes Adagio, in welches unmittelbar ein Allegro fällt, das mit einem fugenartigen und in der Folge gut ausgeführten Them anfängt. Der Charakter dieses Allegro's ist gesezt und prächtig, der des darauf folgenden Adagio sostenuto einnehmend, und der des lezten Allegretto munter.
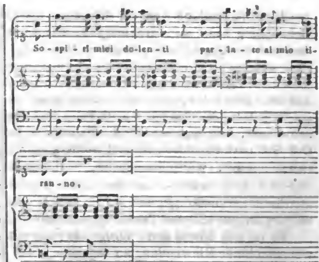
Wir müssen gestehen, dafs Herr Gleisner gründlich und geschmackvoll, mit Anzeigung alles dessen, was zum richtigen Vortrage und Ausdrucke gehört, und doch dabey leicht sezt.

Eine einzige Erinnerung aber müssen wir machen, dafs uns der sehr gemeine schlufsmäfsige Gang des Basses im 8ten Takt des Allegro nicht gefällt, indem es besser wäre, wenn ungefähr folgender Lauf in den nächsten Takt einleiten würde.

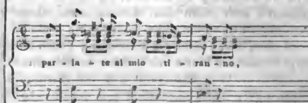
Diefs wenige, dem wir noch beyfügen, dafs der Stich schön und äufserst korrekt, der Abdruck rein, das Format bequem und das Papier gut ist, wird genug seyn, um diese Sinfonie, welcher die 5 folgenden ohne Zweifel an Güte gleich kommen werden, sowohl den Freunden eines soliden und doch fliefsenden Satzes überhaupt, als insbesondere solchen Orchestern, welchen öfters manche Blasinstrumente abgehen, um derent willen manche neue, schöne Sinfonie unaufgeführt bleiben mufs, gegenwärtige aber doch gemacht werden kann, mit vollem Rechte anzuempfehlen.

Sei Ariette Italiane con Accomp. di Arpa o Pianoforte, composte etc. dal Giacomo Bianchi. Op. 2. (1 Fl. 30 Xr.)

An innerm Werthe merklich vorzüglicher, als die im 33sten Stück angezeigten Arietten von Millico. Durchgängig noch schönere, edlere Melodien und Begleitung von viel besserm Gehalt. Rec. empfiehlt diese Gesänge aus voller Ueberzeugung ihrer Güte. Nur freylich kommt die Harfe dabey ins Gedränge; denn soviel Modulation hält sie nicht aus, als hier sich findet. Allein dafür wird am Fortepiano desto mehr gewonnen. — Eine einzige Stelle will Rec. für Hrn. Bianchi, der wohl eine gröfsere Aufmerksamkeit verdient, als fehlerhaft in der harmonischen Führung ausheben, um ihn fürs künftige zu durchaus reinerer Schreibart zu veranlassen. Seite 6 in No. 2 kommt folgende Stelle vor:



der Quintsextakkord, so wie er hier liegt, leitet am natürlichsten zum Dreyklang in F, und nach diesem wäre der Ausdruck auf die Worte *parlate al mio tiranno* auch sicher der beste gewesen. Indessen da jene Fortschreitung einmal beliebt ist, so würde die Stelle folgendermafsen heifsen müssen, und im Ausdruck nicht viel dabey verlieren



Noch eins. Warum braucht man bey solchen Sachen dreyerley Schlüssel, die für Liebhaber durchaus sehr unbequem zu übersehen seyn müssen, und behält nicht ein für allemal den G Schlüssel bey?

La Clemenza di Tito, grand Opera ridotta in Quartetti per due Violini, Viola e Basso dal Sign. W. A. Mozart. Wien bey Artaria. (3 Fl.)

Es ist wohl zuverlässig ein eigentlich unglücklicher Einfall, eine *gran d'Opera* Theilweise in Quartetts zu verschneiden; denn nach dem Titel sollte man fast glauben, als wenn die

ganze Oper und gar von Mozart eigenhändig quartettisirt worden wäre. Dazu war Mozart zu vernünftig und eigene Quartetts kamen ihm nicht so schwer an, dafs er sie nicht viel eher neu gemacht, als solch eine Reduktion vorgenommen haben sollte. Man könnte zwar der Sache eine billigere Auslegung geben und gelten lassen, dafs Liebhaber sich Gesänge daraus in obiger Form ins Gedächtnis zurückrufen. Allein dadurch gewinnen sie doch eigentlich wenig; es ist nicht ganz, nicht halb. Wie können so ein paar Saiteninstrumente ein Finale wiedergeben, wie das berühmte des ersten Akts, wo der Chor sein Ah! so fürchterlich durchschreit und die Blasinstrumente in aller Macht wirken! — Und doch hier steht es No. 7. Da hat denn also weder die Kunst irgend einen Zuwachs, noch der Künstler davon Ehre; im Gegentheil ist für diese wahrer Verlust dabey. Operrettenstücken lassen sich wohl noch auf allerhand Façon popularisiren und variiren, aber ernsthafte Opern müssen, wie Heldengedichte, unversehrt bleiben, was sie sind, und sie lassen nur höchstens Auszüge von Scenen, mit ihrer originalen Ausstattung, zum Privatgebrauch zu.

Aus diesem Gesichtspunkt angesehen, wird es nun überflüfsig seyn, den Werth dieser Quartetts noch weiter zu bestimmen. So viel hat geschehen können, ist geschehen; es ist so viel Instrumentalverbindung hinein gebracht, als die Sache zuliefs, und da sie einmal da sind, so werden sie auch wohl, um des Namens willen, ihre Käufer und Liebhaber finden. Ob mit der *Clemenza di Tito* überhaupt aber solche Verehrung getrieben werden sollte, als man häufig findet, (von einzelnen meisterhaften originalen Stellen darin, ist nicht die Rede, sondern vom ganzen italianisirenden Werke überhaupt), ist eine andere Frage, die Rec. indessen vor dem grofsen Schwarm von blinden Verehrern Mozarts, die Alles von ihm vergöttern, kaum ganz leise aufzuwerfen sich getraut. Diese mögen es aber nicht übel nehmen, dafs er sie bis zu gelegenerer Zeit in petto behält.

Trois Duos pour deux Flûtes, comp. p. F. A. Hoffmeister. Oeuvr. 30.

Trois Duos pour deux Flûtes etc. Oeuvr. 31. Wien bey Artaria. (chaq. 2 Fl. 30 Xr.)

Dafs Hr. Hoffmeister, die häufigen Lieblingssprünge abgerechnet, die öfters mifsglücken als gelingen müssen und zu häufig angebracht, nie etwas Schönes und Empfehlungswerthes sind, sehr gut für die Flöte setzt, dafür bürgt sein ausgebreiteter Name. Auch diese sechs Duos haben ihren Werth, aber auch mit jene Eigenschaft; ohne übermäfsig schwer zu seyn, erfordern sie doch eine nicht gemeine Geläufigkeit der Zunge und Finger, vorzüglich in Op. 31 No. 2 aus dem B und wollen überhaupt mit Sicherheit und Festigkeit vorgetragen seyn. Auch haben sie meistentheils angenehme, melodieuse Sätze und die beyden Rondeau's, in Op. 30 aus dem B, insonderheit aber aus Op. 31 im D, sind sehr lieblich, und das letztere hat ein Thema, das doch einmal neu ist. Es läfst sich also über diese beyden Hefte im Ganzen kein anderes, als günstiges Urtheil fällen, und sie verdienen recht viel benutzt zu werden.

Second Sextuor pour Violon, Viola, Fagotti, Oboe, Contrabasso et Cor, par Bocherini. Oeuvr. 42. Paris chez Pleyel. (6 Liv.)

Es enthält eine Andante, ein Allegro und einen Satz im Menuettentempo mit Trio; alles mit Reprisen. Die Principalviolinstimme nimmt nur zwey Seiten ein. Ueberhaupt ist es von keinem sonderlichen Belang.

The Sonate per il Clav. o Fortepiano con un Violino, comp. e dedicate al Sigr. Antonio Salieri, dal S. Luigi van Beethoven. Op. 12. (3 Fl. 30 Xr.)

Rec., der bisher die Klaviersachen des Verfassers nicht kannte, mufs, nachdem er sich mit vieler Mühe durch diese ganz eigene, mit seltsamen Schwierigkeiten überladene Sonaten durch-

gearbeitet hat, gestehen, dafs ihm bey dem wirklich fleifsigen und angestrengten Spiele derselben zu Muthe war, wie einem Menschen, der mit einem genialischen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam. Es ist unleugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang; aber was ist das für ein bisarrer mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt und keine Natur, kein Gesang! Ja, wenn man es genau nimmt, so ist auch nur gelehrte Masse da, ohne gute Methode; eine Sträubigkeit, für die man wenig Interesse fühlt; ein Suchen nach seltener Modulation, ein Ekelthun gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, dafs man alle Geduld und Freude dabey verliert. Schon hat ein anderer Rec. (M. Z. No. 23) beynahe dasselbe gesagt, und Rec. mufs ihm vollkommen beystimmen. — Unterdefs soll diese Arbeit darum nicht weggeworfen werden. Sie hat ihren Werth und kann insonderheit als eine Schule für bereits geübte Klavierspieler von grofsem Nutzen seyn. Es giebt immer manche, die das Ueberschwere in der Erfindung und Zusammensetzung, das, was man Widerhaarig nennen könnte, lieben, und wenn sie diese Sonaten mit aller Präcision spielen, so können sie, neben dem angenehmen Selbstgefühl, immer auch Vergnügen an der Sache selbst empfinden. — Wenn Hr. v. B. sich nur mehr selbst verleugnen, und den Gang der Natur einschlagen wollte, so könnte er bey seinem Talente und Fleifse uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, dessen er so aufserordentlich mächtig zu seyn scheint.

Simphonie périodique pour 2 Violons, Alto et Basse, 2 Oboes ou Flûtes, 2 Bassons et 2 Cors, par L. Bocherini. No. 1. Paris chez Pleyel. (6 Liv.)
Simphonie périodique, pour les mêmes Instrumens. No. 2. (6 Liv.)

Als gewöhnliche Sinfonien für musikalische Versammlungen haben sie guten Werth. Die sämmtlichen Stimmen sind rein ausgearbeitet und nicht blos leer da zum Füllen und Verstärken. — Die erste, die mit einem langsamen Satz aus D moll anhebt, der in ein brillantes Allegro in der harten Tonart leitet, worauf ein hübsches charakteristisches Andantino folgt, das von einem lebhaften Menuet abgelöst wird, worauf ein kurzer langsamer Satz das erste Allegro wieder aufnimmt und zu Ende bringt, hat viel Einheit, und Rec. würde diese für die vorzüglichere halten; obwohl die zweyte aus C dur auch wieder darin etwas Eigenthümliches hat, dafs aufser den Ripienviolinen noch zwey Principalstimmen für die erste und zweyte Violin gesetzt sind, und das Andante einen angenehmen obligaten Cellosatz hat. Beyde sind nicht lang an sich, und also für Konzerte um so brauchbarer.

Trois grandes Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, avec Accomp. d'un Violon et Violoncelle, par I. Pleyel. 44me Partie de Clavecin. Wien bey Artaria et Comp. (3 Fl. 30 Xr.)
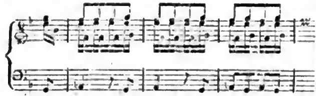
Diese grofsen Sonaten — das sind sie freylich, denn sie ziehen sich gewaltig in die Länge — sind zwar nur für den grofsen Haufen gemeinerer Dilettanten: allein sie zeichnen sich doch aufserdem weder durch irgend etwas Neues, noch etwas sonst Vorzügliches aus. Gegentheils ist fast durch und durch der allbekannte Leyersatz, den man nur sehen darf, um daran genug zu haben. Ein Recensent hat aber die manchmal sehr schwere Verbindlichkeit auf sich, so etwas genau durchzugehen, und also hat Unterzeichneter dabey aushalten müssen, so schrecklich es auch ist, ein Rondeau z. B. von 366 Takten (zwey kurze Reprisen mit eingeschlossen), ich sage noch einmal von dreyhundert sechs und sechzig Takten auf einen springenden Satz — wie folgender



der wie ein Sylphide, das Rondeau, der ganzen Länge nach, durchflattert, zu spielen.

Wenn Rec. nicht sehr irrt, so hat Herr Pleyel mit diesem Klingelthema schon irgendwo einmal debütirt; oder aber diese erste Sonate, vielleicht gar alle drey, sind auch unter den eigenen Pleyelschen Verlagsartikeln anzutreffen. Eins wie das andere wäre nicht fein.

Und wie ungrofsmüthig, das Ohr, das sich solchem Zeuge doch noch hingiebt, durch eigensinniges Zerren und Aufhalten der Auflösung eines dissonirenden Akkordes, als der $^6_5$, zu necken, und ihm acht ganze Takte, wie diese, vorzuklingeln:



Wenn dies nicht eine musikalische Armseligkeit ist, so giebts gar keine. Schade, sehr Schade, dafs Hr. Pleyel schlechterdings seine Rechnung dabey zu finden scheint, den Polygraphen zu machen. Wo solls freylich dann herkommen!

Sei Notturni a sole tre voci, comp. dal Sign. Carlo Angrisani. Op. 2. (2 Fl.)

Diese Notturni sind ganz ohne Begleitung, für eine mäfsige Sopranstimme, Tenor und Bafs. Schon die Mischung der Stimmen und ihre gute Lage zu einander machen diese ohnehin schon sehr angenehmen, einfachen Gesänge, sofern sie nur rein und zart vorgetragen werden, für Gesellschaften ungemein anmuthig, und es ist zu wünschen, dafs sie statt der Canonischen Sätze, deren man doch nur sehr wenig ächte und melodieuse hat und die man wohl bisweilen an Orten so hört, wo man es noch wagt, an der Tafel zu singen, sich unter uns einführen mögen. Dazu wäre nun diese zweyte Sammlung noch brauchbarer, als die erste, welche im 33. Stück angezeigt worden.

Anmerkung.

Auf Veranlassung der Recension von Zumsteegs Lenore.

Es ist das Schicksal aller neuen Systeme gewesen, dafs sie, so lange sie neu waren, eine Menge Verehrer fanden, die, aufser ihnen, nirgends Heil auf Erden sahen. Dies Schicksal hat jezt auch das Voglersche Tonsystem. Es möchte das drum seyn, da dies System ohnstreitig ein Beweis bewundernswürdigen Scharfsinns, und jenes Verfahren einmal Ordnung des Tags ist. Aber das ist schlimm, dafs jene Verehrer eines neuen Systems gewöhnlich alles verdammen, was nicht zu ihren Fahnen geschworen hat. Dies unverdiente Schicksal hat auch der beliebte Komponist Zumsteeg von seinem Recensenten im 34sten Stück dieser Zeitung erfahren müssen. Ich stimme dem Recensenten in seinem Urtheile über Z's *Lenore* im Allgemeinen gern bey: wenn er aber bey einer Stelle, wo der Kompoist mehrere Grundnoten, mit $^6_5$ bezeichnet, also folgen läfst:



anmerkt: das Fehlerhafte dieser Stelle fällt in die Augen, sobald man sie zergliedert und die Hauptklänge (Grundnoten) betrachtet — so erlaube ich mir hinzuzusetzen, dafs dies angeblich Fehlerhafte keinem Menschen in die Augen fällt, aufser einem entschiedenen Anhänger des Voglerschen Systems. Die Folge der Akkorde wäre allerdings falsch, wenn ein Komponist vierstimmig also schreiben wollte. Wer wüfste nicht, dafs man also fortschreitende Quarten in einem Satz, der sich zum Kontrapunkt der Oktav qualificiren soll, vermeiden müsse! Bey Hrn. Z. ist dies aber gar nicht der Fall; der

Satz ist nur dreystimmig, soll es nur seyn — wie die Folge darthut, und muſs also auch nur als dreystimmiger Satz untersucht werden, wo dann seine Richtigkeit in die Augen fällt — nicht zu gedenken, daſs die Sexte noch überdies durch die Septime vorgehalten wird. Wer sich von dieser Richtigkeit aus der hier vorgelegten Sache selbst nicht überzeugen kann, sondern lieber Autoritäten der Autorität entgegengesetzt siehet, dem führe ich die Bache, Marpurg, Kirnberger und Türk an, welche jene Schreibart billigen, (z. B. C. Ph. E. Bach, Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen Th. II, §. 11, S. 59. Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, I, S. 171. Türk, Anweisung zum Generalbaſs §. 47, S. 56.) und J. Haydn, Mozart und Clementi, auch in ihren besten Werken, welche sich derselben bedienen.

Um übrigens zu zeigen, daſs diese Bemerkung nicht aus Vorurtheil gegen den Rec. oder für den Komponisten, sondern nur aus Interesse an der Sache geflossen — (ich kenne des erstern Namen nicht, und stehe mit dem zweyten in keiner Verbindung) — unterzeichne ich meinen Namen.

Leipzig. *Aug. Eberh. Müller.*

Anekdoten.

Da der Abt Vogler am Cäcilienfeste 1785 ein groſses Orgelkonzert in Amsterdam aufführte, zu welchem 7000 Billets ausgegeben waren, wollte ein gewisser Mann für seine zwey Gulden gleichfalls einen Zeugen des jüngsten Gerichts, wo, seiner Meynung nach, gar vieles, wenigstens Engel, zu sehen seyn würden — abgeben. Schon um ein Uhr Mittags faſste er Posto an der Kirchthür und fror geduldig einige Stunden lang. Endlich gehet die Kirche auf — er hinein — setzt sich — schläft ein. Seine Frau macht ihm darüber Vorwürfe: aber was helfen die Strafpredigten einer Frau, wenn Einer vom Schlaf überwältigt ist? Ich verstehe nichts davon, sagte er zu ihr, wecke mich, wenn's jüngste Gericht kömmt! Er wurde von ihr geweckt — aber erst, da das ganze Konzert vorbey war: denn die gute Frau, die gleichfalls nur aufs Sehen, nicht aufs Hören eingerichtet war, hatte jene Scene überhört, und bekam nun nach dem jüngsten Gericht noch Schläge von ihrem Mann.

Bey demselben Konzerte zeichneten sich einige Herren durch die Art aus, wie sie in die Kirche kamen. Es war die Einrichtung getroffen, daſs zu einer Thür die Fuſsgänger, zur andern die Personen, welche in Wagen kamen, eingelassen wurden. Nun stockten aber die Wagen, der Menge wegen, in der Kälberstraſse zwey Stunden lang. Die Herren faſsten also den Entschluſs auszusteigen und sich durchzudrängen. Sie kommen zur Thür, zeigen ihre Billets, werden aber, da sie nun als Fuſsgänger erscheinen, nicht eingelassen, sondern zur andern Thür verwiesen. Sich von neuem durchzudrängen, um die Kirche herum zu wandern und an der Fuſsgängerthür anzugelangen, war gefährlich, wenigstens sehr beschwerlich. Indeſs ladet ein Wagen einige Zuhörer aus, die Herren benutzen die Gelegenheit, und steigen auf der einen Seite hinein, auf der andern wieder heraus. Nichts war nun possierlicher, als diese Prozession von Musikliebhabern, die sich, wie ein ewiger Knäuel, aus Einem Wagen herauswickelte, und die Verwunderung der Wache, über die Möglichkeit, daſs diese Herren sämmtlich in diesem Wagen Platz gehabt hätten — zu beobachten.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XIV.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

// INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny. № XIV. 1799.

Vollständige Ausgabe
von
J. HAYDN'S WERKEN.

Wir glauben, den Wunsch aller Liebhaber vorzüglicher und besonders Haydn'scher Musik zu erfüllen, wenn wir ihnen eine vollständige, geschmackvolle und äusserst wohlfeile Ausgabe der sämmtlichen Werke dieses grossen Mannes, und vorerst seiner Klavierkompositionen — in unserm Verlage, unter Zustimmung und Autorität des Verfassers selbst, ankündigen. Das so oft getäuschte Publikum hat hier durchaus nicht zu befürchten, dass irgend etwas in diese Sammlung aufgenommen werde, was nicht Haydn selbst noch jetzt für sein würdig und ächt erkennete.

Unsre Ausgabe der Werke Mozarts ist bekannt; — es bleibt bey Haydn's Werken dieselbe Einrichtung, derselbe Druck, dieselbe Eleganz und Korrektheit, dieselben Verzierungen, derselbe Preis, der Heft von 25 bis 30 Bogen zu 1 Laubthaler oder 1 Thlr. 12 Gr. Sächs. gegen Vorauszahlung, und das fünfte Exemplar frey, für welchen Preis die Hefte in geschmackvollen Umschlägen brochirt ausgeliefert werden. Nach geschlossener Pränumerationszeit kostet auch hier der Heft 3 Thlr. — Der erste Heft ist bereits unter der Presse, und wird noch diesen Sommer erscheinen. Diesem werden jährlich wenigstens vier, und, wenn das Publikum es wünscht, mehrere Hefte folgen. Das Verzeichniss der Pränumeranten wird einem der folgenden Hefte beygefügt. Wegen der Pränumeration beliebe man sich an die nächsten Buch- und Musikhandlungen zu wenden.

Uebrigens hoffen wir, dass man diese unsre Ausgabe der Werke Haydn's mit einer andern von einem Herrn Lehmann in Leipzig vor kurzem angekündigten, nicht verwechseln werde.

Leipzig, im May 1798.

Breitkopf und Härtel.

MOZARTS WERKE, 5ter Heft,

ist unter der Presse und wird nächstens erscheinen. Er enthält eine Sammlung von Liedern, von welchen bis itzt nur wenige gedruckt erschienen sind. Dass diese bis itzt noch unbekannten Lieder wirklich von Mozarts Composition sind, verbürgt, ausser ihrer Vortrefflichkeit, seine eigne Handschrift, und seine hinterlassene Wittwe, durch welche wir sie erhalten haben. Einige wenige bis itzt schon bekannte werden ebenfalls nach der Originalhandschrift abgedruckt. Unter den Mozartischen Liedern, welche bis itzt in mehrern Sammlungen, und besonders in einer neuerlich im Rellstabschen Verlag heraus gekommenen, erschienen sind, sind nur die wenigsten von Mozart, die meisten aber von verschiedenen theils bekannten theils unbekannten Komponisten; wir glauben es jedoch dem Ruhme des grossen Künstlers schuldig zu seyn, in unsere Sammlung nichts aufzunehmen, dessen Aechtheit nicht durch seine Handschrift und andere unzubezweifelnde Gründe verbürgt ist.

Ueberhaupt können wir den Theilnehmern unserer Ausgabe der Mozartischen Werke die ihnen gewiss angenehme Versicherung geben, dass sie in derselben viele noch ganz unbekannte und zum ersten Male aus Mozarts Handschrift abgedruckte vortreffliche Compositionen erhalten werden, und dass auch selbst die bisher schon bekannten nach Mozarts Originalhandschriften berichtigt bey uns erscheinen, welche wir von dessen hinterlassener Wittwe zu diesem Behufe erhalten.

Dem Wunsche des Publikums gemäss, werden die künftigen Hefte, welche Mozarts Klavierkompositionen in ununterbrochener Folge liefern, von nun an schneller auf einander folgen.

Breitkopf und Härtel.

Musikalische Rüge.

Im 210. Stücke der Leipziger politischen Zeitungen des vorigen Jahres wurde von einer gewissen Buchhandlung J. G. Portmanns (bekanntlich 1789 herausgekommenes) *leichtes Lehrbuch der Harmonie, der Composition und des Generalbasses*, als ein in der Michaelismesse 1798 neues, und hernach auch anderwärts als ein wieder aufgelegtes Buch angekündigt. Der Unterzeichnete liefs sogleich ein Exemplar davon kommen, weil er wirklich eine neue, bey diesem Buche so vorzüglich nöthige (s. Portmanns *Entdeckungen etc.* selbst, und zwar die Vorrede, desgl. S. 28.) verbesserte Auflage zu erhalten hoffte. Allein die ganze Verbesserung erstreckt sich diesmal, leider! nur bis auf das Titelblatt. Man hatte nämlich das alte weggeschnitten, und dafür ein andres mit dem Zusatze: Neue Auflage, 1799. beygelegt. — Darin bestand denn also das Neue eines Buches, welches auch mit einem dritten, vierten etc. neuen Titelblatte wohl schwerlich gehen dürfte, obgleich darin auf 70 Quartseiten — denn so stark ist der Text nur — nichts weniger, als die Lehre von der Harmonie, der Composition (?) und dem Generalbasse (?) vorgetragen wird. — —

Jetzt noch eine Anfrage!

In No. 192 des Intelligenzblattes der allgemeinen Litteraturzeitung vom vorigen Jahre meldete die nämliche Buchhandlung: „Einer seiner (des verstorbenen Port„manns) würdigsten Schüler, Herr Hofmusikus Wag„ner allhier, wird seinen mit so vielem Beyfalle „aufgenommenen

„*musikalischen Unterricht, zum Gebrauch für An„fänger und Liebhaber der Musik überhaupt etc.*

„dessen erste Auflage schon längst vergriffen ist, „revidirt und mit des Verfassers hinterlassenen Zusätzen „vermehrt, in unserm Verlage neu herausgeben." Da dem Unterzeichneten an dem Besitze dieses, mit so vielem Beyfall aufgenommenen, Unterrichts äusserst viel gelegen ist, so fragt er hierdurch an: ob ihm nicht jemand, allenfalls für den doppelten Ladenpreis, ein Exemplar dieses schon längst vergriffenen Buches ablassen will? oder wenn und wo es eigentlich herausgekommen ist? die musikalische Zeitung wird die Antwort gern aufnehmen. In Forkels allgem. Litteratur der Musik, in Gerbers Lexicon der Tonkünstler, und in Heinsius allgem. Bücherlexicon — sollte man's wohl glauben? — ist der Titel dieses, schon längst vergriffenen Buches unglücklicher Weise anzuzeigen vergessen worden, obgleich die genannten drey Werke übrigens, wie bekannt, sehr vollständig sind. — Hat etwa der verstorbene Portmann den gedachten musikalischen Unterricht anonymisch geschrieben? Dies war doch sonst seine Art nicht. —

X. YZ.

Nachricht.

Das hier bey Mollo neulich angekündigte Quartett von Mozart ist nicht von Mozart in dieser Gestalt komponirt, sondern, jener pompeusen Ankündigung ungeachtet, nichts anders, als das bekannte Orgelstück für eine Uhr.

Wien den 26. May 1799.

* * *

Obige Nachricht ist von zuverlässiger Hand zur Einrückung eingesandt worden.

d. Redakt.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Trinklied, Lafst die Politiker nur sprechen, fürs Klavier, spr. 2 Gr.

Harbord, Trois Duos pour deux Flûtes. Op. 16. spr. 1 Rthlr. 6 Gr.

Reicha, Trios pour 3 Flûtes. Op. 26. spr. 16 Gr.

— — 8 petits Duos p. 2 Flûtes. Op. 25. spr. 16 Gr.

André, Anton, Concert pour le Hautbois, avec Accompagnement de grand Orchestre. Op. 8. ae. 1 Rthlr. 16 Gr.

Hänsel, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 5. ae. 2 Rthlr.

Mozart, 3 Quatuors nouveaux pour 2 Violons, Alto et Basse. Op. 55. ae. 2 Rthlr. 8 Gr.

— — Air de l'Opera: I finti eredi, varié pour le Pianoforte. Op. 66. ae. 12 Gr.

Stumpf, Pièces d'Harmonie pour 2 Clarinettes, 2 Cors, et 2 Bassons, Onzième Recueil tiré de l'Opera: Das unterbrochene Opferfest. ae. 1 Rthlr.

Pleyel, Concerto pour le Violoncelle, avec Accompagnement de grand Orchestre. Op. 60. ae. 1 Rthlr. 16 Gr.

— — 3 Duos p. 2 Violoncelles. O. 61. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — Sinfonie à gr. Orch. Op. 62. ae. 1 Rthlr. 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Juny — №. 37. — 1799.

Biographie.

Einige Tonkünstler älterer Zeiten.

Es würde die höchste Undankbarkeit verrathen, wenn wir, die wir ein Paar Jahrzehende später auf die Bühne der Kunst traten, unsere Vorgänger, unsere Lehrer, denen wir alles, was wir wissen, zu verdanken haben, die unsern späterhin erweiterten Kenntnissen so kernhaft vorarbeiteten — unter dem Grabhügel der Verwesung so ganz vergessen wollten. — Sind wir etwan, gerade wie wir sind, aus einem fremden Planeten herunter gefallen? — Wurden wir nicht in der noch glimmenden Asche grofser Männer der Vorzeit ausgebrütet? — Wenn wir uns gröfser dünken als sie, wenn unser Auge weiter reicht als das ihrige reichte, so stehen wir nur auf ihren Schultern. — Wir gleichen hierin dem Seidenwurme. Seine Motte starb im vorigen Jahre und hinterliefs uns ihren Saamen. Kleine Würmchen entstanden in diesem Frühling daraus. Sie wuchsen heran und spinnen nun die nehmliche Seide wie ihre Aeltern; nur bearbeitet man ihr Gespinnste auf dem Weberstuhle in neumodischen Figuren. Was sonst rechts gewirkt ward, wird nun links gewirkt. Kleine Blumen haben die grofsen Blumenranken, die auf markigten Stengeln ruhten, verdrängt, und, wenn die Stoffe der Brautkleider unserer Grofsmütter gleich dauerhafter waren, so sind unsere neuern doch niedlicher und man giebt ihnen so mannigfaltige Gestalten mit eben so mannigfaltigen Benennungen: *à l'Ecossaise* — *à l'Angloise* — *à la Buonaparte etc.* — (*à la Germanique* haben wir noch nichts). Es bleibt indessen immer die nehmliche Seide wie im vorigen Jahre. — Man verzeihe mir dieses Bild; aber nach meinem Gefühl ist es der vielfältigen Modernisirung der Musik in unsern Zeiten vollkommen ähnlich.

Meine Absicht ist, nach und nach über abgeschiedene Tonkünstler der uns am nächsten verwandten Vorwelt Fragmente niederzuschreiben und ihr Andenken in diesen Blättern aus der Vergessenheit hervorzuziehen. Ich bitte unter dem Worte: abgeschieden, eben nicht gerade nur einen Verstorbenen zu verstehen; auch der noch lebende Tonkünstler gehört in diese Klasse, der im Alter die Nase über den neuern Geschmack rümpft, weil er an ehemalige reine aber einfache Speise gewöhnt, unsere modernen Kraftsuppen nicht mehr vertragen kann.

Förmliche Biographien erwarte man um alles in der Welt nicht. Ich werde meistens nur Virtuosen auftreten lassen, die ich selbst gehört und gekannt habe, und diese Gattung von Künstlern, wenige ausgenommen, schwebt gemeiniglich so unstät und flüchtig über die Erde hinweg, dafs es eine platte Unmöglichkeit ist, hinter ihnen her die Spur überall zu entdecken, wie und wo sie ihr Wesen getrieben haben. — Für diesesmal von Lolly *), einem der ersten Violinspieler, die je aus Wälschland auf deutschen Boden verpflanzt worden sind. — Sein Oktavengang auf dem mifslichen Instrumente war so rein, als wenn er auf dem bestgestimmten Cla-

*) Er schreibt seinen Namen selbst mit einem y, ob ich gleich diese Schreibart mit der italienischen Orthographie nicht ganz reimen kann. Er war ein Venetianer.

vicorde abgespielt worden wäre. Die gefährlichsten Sprünge von der Tiefe zur äufsersten Höhe waren ihm Kinderspiel, und da wirbelte er in hundert verschieden schattierten Passagen herum, als wenn die Geige für **seine** linke Hand erfunden worden sey und die rechte entsprach ganz ihrer linken Schwester. Das war nicht die moderne Führung des Bogens, wo man seine Wirkung in abgestutzten hüpfenden Strichen zu finden glaubt, und den langen, schmelzenden Zug desselben, der der Singstimme ihren Wohlklang ablügt, vernachlässigt; weil die meisten jungen Virtuosen im Voltigieren mehr gethan haben, und sich etwas darauf zu Gute thun, dem Grofsvater über den grauen Kopf hinweg zu springen.

Lolly's Vortrag war nicht so. — (Ich rede hier lediglich vom Allegro.) — Sein Bogen stand mit der linken Hand im vollkommensten Einverständnis. **Staccato** aufwärts oder rückwärts war ihm gleich viel; aber eben dieses Staccato wufste er so milde hinzugeben, dafs der Bogen mehr zu glitschen als zu hüpfen schien, und gleichwohl war jede Note ein abgeschnelltes Pizzicato. — Die schwersten Stellen lagen mit allen gewagten Sprüngen fest in seiner Linken und jeder Ton prallte unter der gewölbten Hand, wie der Schlag auf eine silberne Glocke, hervor. Aber die Finger schlugen auch wie Hämmer auf die Saiten und nur Einer drückte die Saite, ohne dafs die hintern unnütz auf dem Griffbrete liegen blieben und den Ton dämpften, wie das oft der Fall bey Violinspielern ist. **Lolly's** Intonation ist nicht zu übertreffen; sie blieb sich beständig in der höchsten Vollkommenheit ähnlich, und der Ton, den er der Geige abzulocken wufste, war so unnachahmlich schön, dafs man wechselsweise eine Tenor- und Sopranstimme, eine Hoboe und Flöte zu hören glaubte. — Sein Triller, der, wie ein regelmäfsig abgestofsene Billardkugel, in immer gleichförmiger Bewegung dahinrollte, blieb sich auch doppelt in Terzen gleich. Manche neuere Violinisten scheinen den Triller als eine Nebensache zu betrachten, da sie sich so wenig Mühe drum geben und ihre Schwäche durch andere Floskelchen zu bemänteln suchen. — **Lolly's** Applicatur war, bis auf diejenigen Passagen, die er für seine Hand besonders einstudiert hatte, regelmäsig; solche Stellen spielt ihm aber auch keiner leicht nach. Hier mufs ich eines Kunstgriffes erwähnen, dessen er sich in fortrollenden Läufen aus der Tiefe zur Höhe auf der Quinte bediente. Z. B.



Hier glitschte er vom [Note] an einzig mit dem zweyten Finger ohne weitere Applikatur, durch alle Mitteltöne bis ins [Note] und so, nachdem der Lauf fortgehen sollte, bis ans äuserste Ende des Griffbretes. Nur der Bogen bezeichnete durch kurzes Abstofsen die Hauptnoten, indessen der Finger ohne weitere Bewegung bis zur Schlufsnote rutschte. Die Wirkung dieses Kunstgriffes ist aufserordentlich überraschend; aber mehr brillant als schwer. Ich hatte ihn nach wenigen Stunden Uebung zu **Lolly's** eigenem Beyfall, nachdem er mir den Vortheil gezeigt hatte, vollkommen in meiner Gewalt. Allein diese Manier ist nur im geschwinden Tempo anwendbar. Wer seiner Intonation indessen nicht trauen darf, lasse sich davon; er scheitert gewifs an der letzten Note.

Unser Originaldichter **Claudius** schilderte 1772 im **Wandsbecker Boten** das Spiel dieses grofsen Meisters, der sich damals in Hamburg aufhielt, mit seiner herrlichen Laune eben so treffend als schön. Mir ist das Stück dieser Zeitung abhanden gekommen, und ich will daher nur die Schilderung des Dichters, wenn gleich verkrüpelt, aus meinem Gedächtnis wiederholen *). Er drückt sich ungefär also aus:

*) Dieses Zeitungsblatt würde ein Aktenstück ins Archiv der Musik seyn, wenn man es wieder auffinden könnte. Im Original ist dieses Gemählde ganz treflich.

„Lieber Vater Asmus! wenn er doch den „Mann gehört hätte! — Sieht er! der Mann „hat zehn Finger an der linken und fünf Bo„gen in der rechten Hand. — Ich kann es „ihm nicht besser beschreiben, als: stelle er „sich zwey recht geübte Schlittschuhläufer „vor, die in kräuselnden Figuren pfeilschnell „um einander herfliegen.“ —

Alles Gesagte gilt blos vom Allegro; im Adagio konnte Lolly nicht gefallen. Er überlud es allzusehr mit Verzierungen; auch waren seine Adagio's alle kurz, als wenn er seine Schwäche in diesem Fache gefühlt hätte. Folgende Anekdote kann ein Beleg zu meiner Behauptung seyn.

Nachdem der Herzog von Wirtemberg, in dessen Diensten Lolly stand, den ehemaligen Asiatischen Prunk seines Hofes auch in dem Stück einschränkte, dafs die Zöglinge seiner Akademie alle auswärtige Künstler ersetzen mufsten, wurde Lolly gleich den Uebrigen verabschiedet. Er gieng nach Petersburg, wo Catharina II., in allem grofs, den Musen wie Minerven Tempel erbaute. Er fand hier Dienste mit 3000 Rubel Gehalt, aber in Giardini einen Nebenbuhler — nicht in der Kraft des hochfliegenden Künstlers: hierin liefs er seinen Gegner weit zurück; sondern in dem herzrührenden Vortrage. — Die Kayserin verlangte von ihren gutbesoldeten Violinspielern, Lolly solle in der Akademie jederzeit das Allegro und Rondo, aber Giardini das Adagio eines Concertes oder Solo's spielen. Vielleicht war es eine Grille dieser ausserordentlichen Frau, etwas nie Erhörtes an ihrem Hofe zu haben. — Aber Lolly's Stolz wurde dadurch tief gekränkt. Er forderte trotzig seinen Abschied. Er erhielt ihn; aber man behauptet, er habe nach diesem Vorfalle in Sibirien den Zobeln seine Sonaten vorgespielt. Was an dieser letzten Sage wahr ist oder seyn kann, will ich nicht verbürgen. So viel ist gewifs, dafs man seit der Zeit von diesem grofsen Künstler nichts mehr gehört hat. Wahrscheinlich ist er todt.

Als Ripienist war Lolly im Orchester — ich möchte beynahe sagen: gar nicht zu gebrauchen. Er las mit Mühe vom Blatte weg — wie die meisten Virtuosen eines Instrumentes; rupierte gewöhnlich das Tempo und konnte es nicht über's Herz bringen, er mufste seine eigenthümlichen Verzierungen einschalten. — Gewifs einer der Hauptfehler eines Spielers im Orchester. — Als Componist war Lolly nun gar nichts. Er hatte nicht einmal einen richtigen Begriff von Harmonie, ob er gleich das Gute oder Schlechte aus Uebung des Gehörs fühlte, ohne zu wissen warum es gut oder schlecht sey. Generalbafs und Theorie des reinen Satzes waren ihm ganz fremd. — Er schrieb seine Ideen und einstudierte Passagen für sein Instrument nieder, ohne sich drum zu bekümmern, ob er aus dem Es moll ohne Vorbereitung ins E dur über- und eben auf diese Weise ins Es dur zurück gieng *), wenn nur die Passage brillant für sein Spiel war. — Nun bat er einen Freund, ihm die Stimmen unterzulegen mit dem ausdrücklichen Verbot, keine Note der Oberstimme zu verrücken. Das war gewifs eine peinliche Arbeit; daher kam es, dafs seine Concerte — vermuthlich absichtlich, immer fehlerhaft ausgeschrieben waren, um auch diese Blöfse zu decken; denn das beste Orchester mufste ihn nach dem ersten Ritornell ganz Solo spielen lassen, wenn man nicht ein Katzengeheule hören wollte. Beym zweyten

*) Seine gestochnen Arbeiten sind alle von Andern umgearbeitet. Ich selbst hatte die unverdiente Ehre, seine schöne und schwere Sonate aus G moll zu rectificieren, die mit fünf andern in Paris gestochen ist, ob ich gleich damals noch etwas weniger wusste, als jetzt. Ich sage das nicht aus Ostentation: sondern nur, um Jünglinge, die sich der Tonkunst widmen, auf die grosse Lehre aufmerksam zu machen, dass der blos geübte Spieler zwar eine Zeitlang eine grosse Rolle spielt; aber ohne fundamentalische Kenntnisse — nichts ist, und sich manchen Nasenstüber eines Stümpers gefallen lassen muss.

und dritten Tutti und beym Schlufs fand man sich, natürlich dem Gehöre nach, wieder zusammen. Er tischte daher meistens Solosonaten auf, in denen er mehr im Geleise blieb, sich nur selten hören liefs, und seine unsinnigen Uebergänge, von denen eben geredet wurde, vermied. Hier gieng er aber zu furchtsam zu Werke. Mit aller, sein Instrument und eigenthümliches Spiel erhebender Phantasie und Läufen, oder andern Sätzen, hob er sich selten über die Quinte hinweg, die er zur Abwechselung oft ins Mol übertrug, und trillerte dann monotonisch seine Phantasien fort, die demohngeachtet, seines künstlichen Spiels wegen, auffallend gefielen. Hier war es nun leicht, Trommelbässe unterzulegen, aber freylich keine Duettenmäfsige Imitationen oder gar canonische und contrapunktische Sätze für den begleitenden Violoncello, welche des Altvaters Benda Violinsonaten für den Kenner verewigen. — Von diesem grofsen Berliner Geiger sagte mir sein würdiger Schüler Salomon — (man erlaube mir dieses im Vorbeygehen zu bemerken) — „Wenn Benda, „so alt er ist, ein Adagio spielt, so glaubt man, „die ewige Weisheit rede vom Himmel her-„ab" — Ein starkes Bild! aber Leute, die den treflichen Mann noch in seinem Alter gehört haben, sagten mir, es sey nicht übertrieben. Ich hab ihn nie gehört; allein hieraus läfst sich die Schlufsfolge ziehen, dafs Grundkenntnisse, wenn sie mit dem Geschmack Hand in Hand gehen, und das reine wahre Gefühl zum Wegweiser haben, unzerstörbare Werke aufführen. — Ich vergafs meinen Helden Lolly beynahe unter den Catakomben der Alten. Er verdient doch eine Grabschrift; hier ist sie:

Lolly war einer der gröfsten Allegrospieler auf seinem Instrumente, aber, im engsten Sinne des Wortes, kein Musiker; weil er nur seine Geige praktisch, aber nie wahre Musik theoretisch, studiert hatte. Merkt euch das nochmals junge Virtuosen!

So viel über Lolly'n als Künstler. — Ueber seinen Charakter behalte ich mir vor, künftig noch etwas zu sagen, das vielleicht weniger mifsfallen wird.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

Douze Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncello, par L. Bocherini. Oeuvr. 38. 3me Livr. (7 Liv. 4 S.)

Douze Quatuors etc. etc. par le même. Oeuvr. 39. 4me Livr. (7 Liv. 4 S.)

Wenn den Bocherinischen Quartetts auch im Ganzen das Grofse in der Anlage und Reiche und Frappante der liberalern Durchführung eines kühnern Genies abgeht, das man an den mehresten Hayd'n- und Mozartschen, auch den frühern von Pleyel so sehr interessant findet: so kann man ihnen doch gute, oft sehr eigenthümliche und durchweg wohlausgeführte Gedanken, mitunter Feuer, in der Regel aber eine gesetzte Manier und eine gewisse gefallige Methode nicht absprechen. Es verdient wirklich Bewunderung, dafs dieser verdiente Komponist, der schon ziemlich hoch in den Jahren seyn mufs, und nicht wenig geschrieben hat, doch immer noch so viel Jugend und Frischheit in seine Werke zu legen weifs, und dafs er so mit der Zeit fortgeht. Seine oft sehr launigen Menuetts, die er überhaupt etwas sehr zu lieben scheint, und die er manchmal gar etwas barokk macht oder auch in das Geschmeidige der Polonoise fallen läfst, sind Zeuge davon. Man kann also diese Quartetts, die überdem leicht genug zu exekutieren sind, solchen, die nicht gerade die excessive Schreibart für die Violin aller andern vorziehen, mit gutem Gewissen anempfehlen. Sie sind ziemlich einfach und nicht, wie jetzt der Ton ist, für die Violin übermäfsig hoch gehalten.

Leider wird es freylich viel verwöhnte Ohren geben, die vieles davon, wie überhaupt von mehreren der Bocherinischen Sachen, zu flach, zu eintönig und unkräftig finden werden. Al-

lein diese mögen bedenken, daſs der Geschmack, wie das Bedürfniſs, verschieden ist, und daſs es viele Liebhaber giebt, denen mit ruhiger Unterhaltung mehr, als mit enormen Schwierigkeiten gedient ist. Nicht immer finden sich vier Spieler, die es in der Virtuosität so weit gebracht haben, daſs sie den zu schweren künstlichen Satz, wie ihn die neuesten Quartetts gewöhnlich haben, sollte er auch mehr in chikanirenden Stellen, als in eigentlich sehr kunstmäſsiger Bearbeitung der Sätze bestehen, mit Leichtigkeit und ohne auffallendes Unglück bezwingen können.

Grand Trio pour Flûte, Violon et Violoncelle obligé, par F. H. Salingre. Oeuvr. 3. Paris chez Pleyel. (5 Liv.)

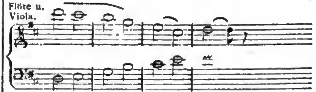
Wenn man das Affektierte der Modulation hin und wieder abrechnet, das nach interessanter Neuheit und dergleichen aussehen soll, im Grunde aber doch weiter nichts ist, als Sucht nach Sonderbarem und Ungewöhnlichem; (Z. B. diene gleich der Anfang des ersten Allegro, in Uniosnus:)

auch hin und wieder, um es mit dem rechten Namen zu nennen: Plumpheiten in Absicht der Ausweichungen, aus einem Klanggeschlecht in das andere, mir nichts, dir nichts! worauf so manche der neuern Komponisten für Instrumente sich sonderlich viel zu Gute zu thun scheinen: so ist das Trio übrigens nicht unrecht. Die Flöte hat gutes, natürliches Spiel, und auch das Cello geht nicht leer aus.

Zum Vortrage des für die Flöte etwas tief gesetzten in bloſsen Vierteln sich bewegenden Adagio, das in der Zusammenstimmung sehr ernst und feyerlich klingt, gehört ein sehr voller, würdiger Ton, wie ihn nicht viele Bravourbläser mehr haben. Ein unsicherer heulender würde alles verderben. Auch dürfte sich das viele hinter einander fortgehende tiefe As auf keiner andern, als einer Klappenflöte rein und zu Dank herausbringen lassen.

Trois Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle, par L. Bocherini. Oeuvr. 5. *pour Flûte.* Paris chez Pleyel. (7 Liv. 10 S.)

Diese gehören nicht zu dem Vorzüglichern, was B. geschrieben hat. Es ist nicht viel Inhalt darin, vielmehr sind sie voll ziemlich gemeiner Gedanken, und etwas steif. Um so mehr fällt ein affektirter Anfang, wie folgender vom ersten Quartett, der etwas Besonderes ankündigen soll, auf:



Man kann nun freylich nichts mehr dazu sagen, wenn es einem Komponisten einmal beliebt hat, so und nicht anders zu schreiben und stechen zu lassen; aber für andere kann es wenigstens noch nützlich seyn, wenn sie sehen, daſs Niemand ihnen dergleichen Sonderbarkeiten verdankt. Man versuche nur, eine Bezifferung dazu zu denken, und man wird sehen, wie holprig und ungereimt solche Schreibart ist. Wenn berühmte Männer dergleichen thun, so reizt das gewöhnlich einen Troſs von Nachahmern, das Nämliche alle Augenblick anzubringen, und damit ist eine Landplage da, ehe man sich's versieht.

Das Larghetto hat auch eine sehr altfränkische wiederkehrende Figur. Soll sie aber etwa das Schluchzen ausdrücken, dann freylich allen Respekt für so etwas:



Dafür ist No. 2 viel besser, insonderheit feurig und brillant das lezte Allegro und vorzüglich gut für die Flöte gesezt. Auch No. 3 ist nicht übel; obwohl es ein Fehler der Bocherinischen Sachen ist, dafs manche Gedanken und Figuren bisweilen zu oft und lange festgesezt und wiederholt werden.

Six Trios pour 2 Violons et Violoncelle, par L. Bocherini. Oeuvr. 41. Livr. 1. (6 Liv.)

Six Trios etc. Oeuvr. 44. Livr. 2. (6 Liv.)

Von diesen Trios mögte man sagen, dafs sie gesellschaftlich klingen; es herrscht ein guter Zusammenklang darin und Niemand ist wegen anderer Schwierigkeiten, als welche der akkurate Ausdruck erfordert, genirt. Für eine gewisse Klasse von Spielern, die so in der Mitte stehen, sind Bocherinische Sachen dieser Art sehr brauchbar, insonderheit um sie zu dem festen körnigen Bogenstrich und einem guten ausgezogenen Ton zu bringen. — Unter den drey Trios des ersten Hefts hat Rec. das zweyte, das aus A dur mit einem Presto assai anfängt; und von dem zweyten Heft das zweyte aus Es dur am besten gefallen.

Six Duos pour deux Violons, par L. Bocherini. Oeuvr. 46. Livr. 1. (6 Liv.)

Six Duos pour deux Violons par le même. Oeuv. 46. Livr. 2. (6 Liv.)

Es bleibt allemal eine eingeschränkte Arbeit Duetts zu setzen, und es ist eine nicht leichte Aufgabe conzertirend für zwey Instrumente zu schreiben, und doch der Gründlichkeit nichts zu vergeben. Um so verdienstlicher ist eine so wohlgerathene Arbeit, als diese in der That ist. Die Duos, besonders vom zweyten Heft, sind in gutem Geschmack, haben nicht so ganz gewöhnliche Gedanken, sind wohl und fliefsend construirt und thun eine gar gute Wirkung, wenn sie mit Liebe und Akkuratesse vorgetragen werden. Man freut sich über den wackern Bocherini, dafs er es mit der Violin so ernstlich meint, unterdefs er sie zu liebkosen scheint. Ueberall der gesezte Künstler, der mit Heiterkeit und guter Laune arbeitet, und der es überlegt hat, dafs man, wenn zwey Instrumente allein gelassen sind, um so mehr unter Gedanken auswählen, und sie nicht mit ärmlicher Gemeinheit ausstatten müsse.

Quartetto per due Violini, Viola et Violoncello, composto dal Sigr. F. A. Hoffmeister. Op. 38. A Vienna presso Artaria e Comp. (Prezzo 1 Fl. 30 Xr.)

Dieses Quartett aus B dur, welches drey Hauptsätze, ein Allegro con fuoco, Adagio molto und Allegretto, enthält, ist eines Hoffmeisters würdig, und hat uns wohl gefallen. Es ist, ohne den Spielenden sonderliche Schwierigkeiten in der Execution zu verursachen, im Ganzen mit vielem Fleifs und Aufwande harmonischer Schönheiten, insbesondere das Adagio mit wahrem Genieschwunge gearbeitet. Das Allegretto begreifet hin und wieder einige Sätze theils im Contretems, theils im Contrepoint au dessus du Sujet à la Haydn, dessen nachgeahmte Manier hier vornehmlich merkbar ist, in sich.

Wir können dieses Hoffmeisterische Produkt jedem Liebhaber einer gründlichen und geistvollen Composition empfehlen.

Six Variations faciles pour le Clavecin sur un Thema de Mr. Winter, comp. par Ferdinand Par, chemal. Parmesanischen Kapellmeister. Wien bey Artaria. (40 Xr.)

Man kann ihnen nichts übels nachsagen, es müste denn seyn, dafs in der zweyten Var. ein paarmal Triolengänge vorkommen, die gegen den Bafs nicht zum reinsten stehen. No. 6 ist für die linke Hand denn doch nicht so ganz leicht. Uebrigens, wie gesagt, nicht übel.

Bemerkungen.

Klimpern und Stümpern.

Bey meinen Arbeiten empfinde ich den störenden Einfluſs der äuſsern Gegenstände, die auf meine Sinne wirken, zu keiner Zeit lebhafter und unangenehmer, als wenn ich Jemanden auf einem Instrumente klimpern höre. Das ewige Wiederholen der Töne, das beständige Anstoſsen, die fortdauernden Unterbrechungen im Spiele sind nicht blos dem Ohre widrig, welches sich an einen reinen musikalischen Vortrag gewohnt hat: sie beleidigen auch mittelbar den Geist, indem sie jeden unwillkührlichen Versuch der Einbildungskraft, sich jeden erfolgenden Eindruck so vorzustellen, wie er seyn sollte, an der Unfähigkeit des Spieles scheitern lassen. Vermöge unsrer Ideenverknüpfungen erwacht sogleich eine Menge widriger, unleidlicher Vorstellungen von Fehlerhaftigkeit, Disharmonie und Stümperey, vom ewigen Vor- und Rückschreiten, von fehlgeschlagenen Absichten, von Mangel an Freymüthigkeit, von Unsicherheit im Gebrauche der Kräfte, von schlechter Unterweisung u. s. w., nicht zu gedenken, daſs man sich des Mitleids nicht erwehren kann, sowohl in Beziehung auf den, der durch diese fehlerhafte Methode auf immer zur Stümperey verdammt ist, als auch in Beziehung auf die gesunden und unverdorbenen Ohren andrer Menschen, die durch die grausame Litaney am Ende nothwendig verdorben werden müssen.

Wenn auch dies musikalische Stottern, welches eben so anstoſsig und lästig ist, als das Stottern in der Rede, nicht immer von einer fehlerhaften Unterweisung, sondern weit öftrer von dem Charakter des Spielenden (es sey nun Furchtsamkeit und Mangel an Zutrauen oder Vorwitz und Uebereilung) herkommt; so glaube ich doch dafür einstehen zu können, daſs eine gute Unterweisung, eine bessere wenigstens, als wie man gewohnlich in der Musik erhält, diesen nur allzugemeinen Fehler aller angehenden Tonkünstler gar sehr vermindern könnte. Wir fangen mit den einfachsten und leichtesten Sylben an zu reden. Mit den einfachsten Tönen sollten wir anfangen zu spielen. Jeder rein herausgebrachte Ton für sich müſste uns schon Vergnügen machen. Wie viel mehr 2 Töne, in der Folge 3, 4 und mehrere, in eine angenehme Verbindung unter einander gesezt: von denen jeder eine Schonheit an sich, eine noch gröſsere aber in Vereinigung mit den übrigen ausmachte. Nur wenig müſste man von dem Anfänger verlangen: aber dies wenige müſste immer etwas Ganzes seyn, und der Schüler müſste es nicht erst durch lange Uebung, nein er müſste es gleich, so wie er es dem Meister ablernt und nachahmt, ohne allen Anstoſs machen lernen *).

Mit allen Arten der Tonverbindungen müſste der Spieler schon hinlänglich bekannt seyn, ehe er es wagte, ein ganzes Stück im Zusammenhange vorzutragen.

In jedem Stücke müſste er die musikalischen Perioden und ihre kleinern Abtheilungen als Theile des Ganzen ansehen; und jeden Abschnitt vorher ganz überschauen, ganz in Gedanken durchspielen und die Art des Vortrags moderiren, ehe er noch an die wirkliche Ausführung käme. Wenn ich meinen Gedanken ganz gefaſst, wenn ich mir den Ausdruck schon gewählt

*) In der ausübenden Musik findet sich manches, was dem Spieler gar nicht gelingen will. Da quält sich denn oft der Schüler eines eigensinnigen Meisters, welcher meynte, alles, was ihm leicht geworden wäre, müſste auch dem Schüler leicht seyn, Tage lang anstatt daſs er nur erst die Finger an andern Stellen üben, oder erst Begriffe vom harmonischen und melodischen Zusammenhange sich erwerben müſste, um die Schwierigkeiten von selbst aufzulösen und zur Verwunderung leicht zu machen. Aber wo giebt es Meister, die es sich zum Grundsatze gemacht haben, daſs sie in allem sich nach dem Schüler, und der Schüler nicht nach ihnen richten müsse? Es wäre der Unternehmung wohl werth, ob nicht alle Originalkünstler in ihrer Jugend schlechte Schüler und Lehrlinge gewesen wären. Vielleicht könnte man noch weiter gehen und behaupten, daſs man, um ein schlechter Meister zu werden, nur ein guter Schüler seyn dürfe.

habe, wenn ich im Geiste schon höre, wie das klingen wird, und welchen Eindruck es auf den Zuhörer machen mufs; so wäre es mir ja, wenn kein besonderer Unfall dazwischen tritt, gar nicht möglich, mitten in meiner Rede stehen zu bleiben, ohne wenigstens vorher das Ende eines Satzes zu erreichen, bey dem ich allenfalls noch verweilen kann, wenn ich vom Folgenden nicht schon gedrängt werde. Um sich das Stottern abzugewöhnen, dazu weifs ich freylich wenig Mittel vorzuschlagen, weil ich das Uebel in der Regel für unheilbar halte. Indessen glaube ich doch, dafs der Schüchterne und Behutsame hierin leichter sich verbessern kann, als der Unbedachtsame und Flüchtige. Diesem würde ich rathen, zu schweigen, so lange, bis sein Ohr erst vernehmen lernte, was schöne Töne wären; denn er bringt bey aller seiner halsbrechenden Fertigkeit keinen einzigen schönen Ton hervor. Jenem aber würde ich zureden, dem Vergnügen, ganze Stücke *a prima vista* vom Blatte weg zu spielen, eine Zeitlang zu entsagen, und dafür lieber neue Stücke durchzulesen, und nachher theilweise zu studieren; jeden schwürigen Gang in die einfachste, unverzierteste Grundharmonie aufzulösen, und nun erst wieder das Geripp mit Fleisch allmählig zu bekleiden: alsdann noch besonders zu untersuchen, woher das mechanisch schwierige nach der eignen Beschaffenheit seiner körperlichen Werkzeuge und der bisherigen Uebung oder Nichtübung derselben entstanden sey. Eine sorgfältige Zergliederung des Mechanismus wird ihm bald zeigen, ob seine Werkzeuge für diese Schwierigkeiten gemacht sind, oder ob er nicht besser thue, sich in andern Fertigkeiten zu üben, welche andern Spielern eben so grofse Schwierigkeiten scheinen werden.

Horstig.

Anekdoten.

Zur Erläuterung der beyden Gesänge, welche die Beylage No. XIV. ausmachen.

Der erste Gesang ist Rousseau's Romanze von drey Tonen, deren von einem unsrer Mitarbeiter im 28. Stück, S. 338 dieser Zeitung schon Erwähnung gethan worden — vom Herrn Abt Vogler fünfstimmig, doch so gesezt, dafs der zweyte Tenor (obschon auch dieser selbsständig ist) weggelassen werden kann. So wie wir sie mittheilen, wurde sie, verwebt mit einer Polonoise, als Contrasubjekt, und variirt für alle Instrumente, den 28. April in einem Konzert zu Stockholm, zum Besten der abgebrannten Stadt Wexjö in Schweden, von den dortigen Musikliebhabern, unter Voglers Direktion, aufgeführt. Für diejenigen, welche lieber deutsch als französisch singen, setzen wir Gotters schöne Uebersetzung der Romanze darneben.

Den Geographen ist bekannt, und die Nichtgeographen erinnern wir daran, dafs die Sonne in den lezten Tagen des Juny in Lappland und den angrenzenden Ländern gar nicht untergehet, sondern um Mitternacht einige Minuten (scheinbar) am Horizont stille steht und zugleich auf ihrer Bahn wieder emporsteigt. Nicht wenig Schweden und Fremde reisen jährlich von Stockholm dahin, um dies merkwürdige Phänomen zu beobachten. Das Terzett auf dieser Beylage sezte der Herr Abt Vogler für drey seiner Freunde, welche gleichfalls jene Reise antraten, und diesen Gesang auf Lapplands Bergen in einer solchen Mitternacht anstimmen wollten. Einer dieser Freunde Voglers war sein Zögling, der Verfasser der Oper *Rudolph*, welche in Stockholm so vielen Beyfall gefunden hat.
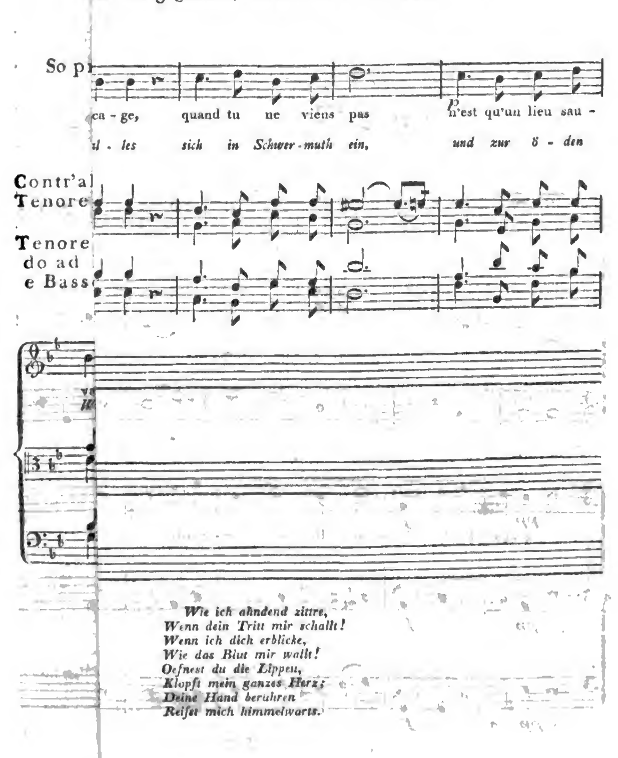
d. Redakt.
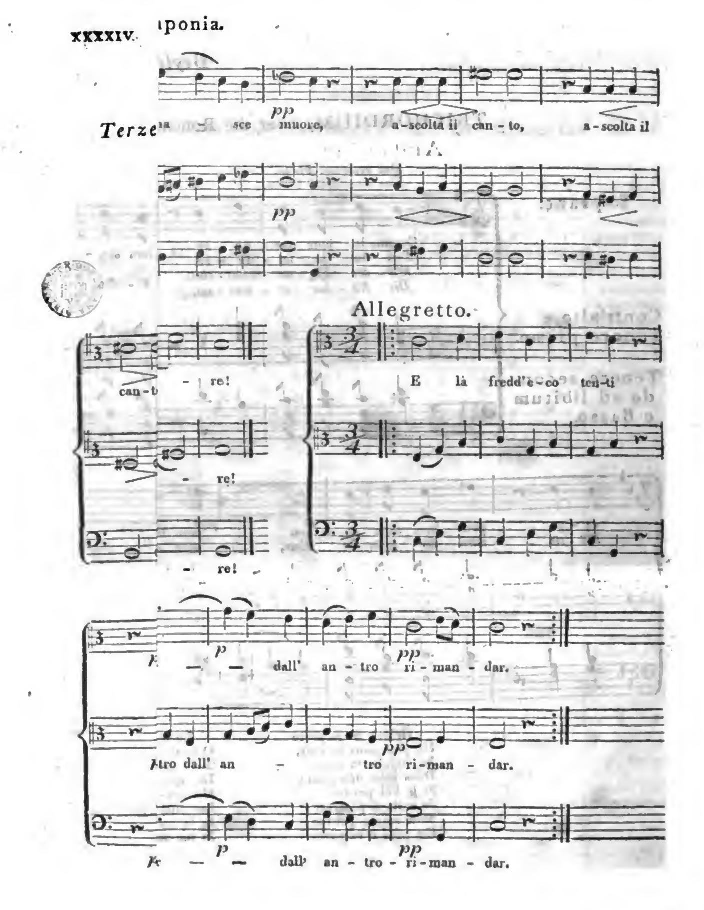
(Hierbey die Beylage No. XIV.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

…itung.

…fstimmig gesetzt, vom Abt Vogler.




XXXXIV.
ıponia.
Terze
sce muore, a-scolta il can-to, a-scolta il
pp
Allegretto.
can-
re!
E là fredd'e-co ten-ti
dall' an-tro ri-man-dar.
tro dall' an - tro ri-man-dar.
dall' an-tro-ri-man-dar.
p
pp

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Juny — No. 38. — 1799.

Abhandlung.

Ueber die Harmonie, von Knecht.

(Fortsetzung und Beschluss aus dem 36. Stück.)

VI. Ob und in wie ferne die Melodie den Vorzug vor der Harmonie habe.

Wenn gleich diese Frage schon von andern Tongelehrten untersuchet, und vornehmlich von Agricola *) beleuchtet worden ist: so erfordert es doch sowohl die neue Ansicht, in welcher ich zum Theil diese Materie betrachten werde, als der Zusammenhang dieser Abhandlung, auch meinen kleinen Beytrag hierüber zu liefern.

Es kann nicht geleugnet werden, dafs die Melodie durch ihre Hervorragung in der Musik, den Rhythmus und die leidenschaftliche Tonsprache, die sie führet, der Harmonie den Rang streitig mache. Sie ist allerdings für den gröfsten Theil empfindender Geschöpfe das Reizendste, Anziehendste und Fafslichste, folglich in dieser Rücksicht das Vorzüglichste in der Musik. Diese vorzüglichen Eigenschaften hat ihr die Natur selbst gegeben, und die Kunst hernach vervollkommnet. Doch übertreiben es diejenigen, welche die Harmonie zu tief unter die Melodie erniedrigen, und ihr zu wenig Verdienst einräumen, da im vorigen Abschnitt erwiesen worden ist, dafs die Melodie aus der Harmonie entspringe, wodurch sich diese in Rücksicht dessen, den Vorzug anmafsen könnte, wenn gleich jene in den ältesten Zeiten von dieser isolirt gewesen zu seyn, und für sich allein bestehen zu können schien; ferner dafs, wie weiter unten gezeiget werden soll, nicht nur die Melodie durch die Harmonie ungemein gewinne, sondern auch diese manchmal, theils mit jener in gleichem Range stehe, theils gar die Oberherrschaft führe. So ist ebenfalls die Schlufsfolgerung, dafs der Melodie darum das Vorrecht gebühre, weil die Musik eine lange Zeit ohne Harmonie bestanden habe, nur scheinbar, indem ich bereits bewiesen habe, dafs jeder, auch von der Harmonie isolirt scheinende, Melodieton sich doch gleichsam stillschweigend auf die Harmonie beziehe. In dieser Rücksicht sollte man beynahe glauben, dafs die Harmonie vor der Melodie den Rang hätte.

Allein, da die geheime Anordnung und Absicht der Natur, wie es jezt klar am Tage liegt, dahin gehet, dafs Melodie, mit Harmonie vereinigt, ein vollkommenes Ganze ausmachen, und die wahre, beabsichtigte Wirkung der Musik erst mittelst dieser genauen Vereinigung im höchsten Grad hervorgebracht werden soll: so scheinet es, dafs entweder die Melodie und die mit ihr verbundene Harmonie von gleichem Range und Werthe seyen, oder dafs, wenn ja die Melodie vor der Harmonie einen Vorzug haben soll, dieser Vorzug sich nur auf gewisse Fälle und Bedingungen einschränke. Denn der Melodie kann nur in so ferne der Vorzug zukommen, als sie 1) der Bestimmung der Natur selbst gemäfs das Hervorstechendste, und demnach das Fafslichste in der Musik für die meisten Ohren ist; 2) sich durch Bewegung und

*) Man sehe deshalb im Cramerschen Magazin der Musik (Jahrgang 1786) das siebente und achte Stück von Seite 809 bis 829 nach.

Rhythmus vornehmlich auszeichnet, und 3) die Sprache irgend einer Leidenschaft auf das einfachste und deutlichste ausdrücket.

In den Augen eines Tonsetzers sollen demnach Melodie und Harmonie gleichen Werth haben. Denn es kann keine Melodie gut und angenehm seyn, wenn sie sich nicht auf eine gute, richtige und dem Ausdrucke angemessene Harmoniefolge gründet, auf welche der Tonsetzer, bey Erfindung einer Melodie, immer Rücksicht nehmen muſs. Stützet sich aber eine Melodie auf eine fehlerhafte oder armselige Harmoniefolge, so gehet dadurch entweder beynahe alle, oder doch ihre meiste Schönheit und Wirkung verlohren: denn eine wohlüberlegte und richtige harmonische Begleitung ist es, die einer Melodie mehr Reiz, Ausdruck und Wirkung verleihen kann. So viel Kraft liegt in der Harmonie!

Man kann nicht geradezu und allgemein behaupten, daſs die Melodie vor der Harmonie immer den Vorzug habe, weil es theils ganze, theils Stellenweis gesezte Tonstücke giebt, wo bald die Melodie, bald die Harmonie herrschen muſs, ja, wo bald beyde mit vereinigter Kraft zusammen wirken müssen.

Zu den Tonstücken, worin die Melodie die Oberherrschaft zu führen hat, gehören alle Arien für die Singstimme, Solostücke, Concerte für solche Instrumente, die in Absicht auf Harmonie unvollständig sind, als für die Violin, Flöte, Oboe, den Fagott etc. Hierbey muſs die Harmonie der Melodie untergeordnet, und so beschaffen seyn, daſs sie die Melodie nicht verdunkle, folglich den zweyten Rang einnehme.

Unter die Tonstücke, worin die Harmonie ihre ganze Kraft und Prädomination zeigen soll, sind diejenigen zu zählen, welche für harmonische und mit einer Klaviatur versehene Instrumente gesetzet werden. Dies sind 1) vorzüglich solche Präludien und Fantasien für die Orgel oder auch für das Klavier, welche in einer langen Reihe auf einander folgender Akkorde, ohne eine eigentliche und vorschlagende Melodie zu haben, mit einem Worte, in Modulationen bestehen, und 2) auch solche Stücke, wobey die Melodie den gröſsten Theil ihrer Reize, der Harmonie zu Gefallen, aufopfern muſs, damit diese ihre Macht vorzüglich zeigen kann. Bey solchen Gattungen von Tonstücken behauptet demnach die Harmonie den ersten Rang, und die Melodie nimmt dann nur den zweyten ein.

Unter die Tonstücke endlich, worin Melodie und Harmonie mit vereinigter Kraft zusammen wirken, und mit einander gleichen Rang haben, rechne ich Fugen und gearbeitete Chöre. Es herrschet zwar in solchen ein Hauptgesang; allein die andern Stimmen wetteifern in kontrapunktischen Gesängen mit dem Hauptsubjekt, das, besonders in guten und regulären Fugen, bald in dieser, bald in jener Stimme erscheint, und den andern Stimmen seinen Plaz auf eine Zeitlang einräumet. Ein solches Tonstück kann mit Recht ein h a r m o n i s c h m e l o d i s c h e s G e w e b e, und das gröſste Meisterstück der Kunst genennet werden — wenn es zugleich mit Geschmack, der meistens Stücken solcher Art mangelt, gearbeitet ist.

Es wäre zu weitläuftig, hier alle andern Arten der Tonstücke, worin z. B. bald die Melodie, bald die Harmonie wechselweise und durch mehrere Stimmen vertheilt sich vernehmen läſst, oder zwey und mehrere Melodien mit einander concertiren. Nur muſs ich abermals dem R o u s s e a u widersprechen, der wider die Erfahrung behauptet hat, daſs man nur eine einzige, hervorragende Melodie auf einmal fassen, und daran Gefallen finden könne. Dies mag allenfalls nur bey solchen Zuhörern, die noch Kinder in Anhörung einer solchen Musikart sind, gelten; aber ich will nicht sagen, bey Kunstkennern, doch bey solchen, die schon mehreren Musiken mit Aufmerksamkeit zugehört, nicht Statt haben, vorausgesezt, daſs dergleichen Stücke von einem geschickten Meister zweckmäſsig und faſslich gesetzet sind, und gut aufgeführet werden.

Freylich können zwey oder mehrere gegen einander arbeitende Gesänge unfaſslich werden, und auch die Harmonie kann, wenn sie zu überladen oder gar verworren ist, eine einzige Melodie unverständlich machen; aber dann fällt die Schuld nicht auf diese Gattung von Tonstücken, sondern auf den, der sie verfertiget hat.

Es kommt überhaupt sehr vieles, ja, man darf sagen, alles 1) auf die zweckmäſsige Behandlung der Melodie und Harmonie, und 2) auf den Ort an, wo eine Musikart aufgemuntert werden soll, um die wahre Würkung zu erzielen.

Da die ganze Entwickelung dieser Materie in ein Lehrbuch der Komposition gehört: so will ich hier blos die Grundlinien davon entwerfen.

Die Melodie muſs bald einfach, bald künstlich, und die Harmonie das eine mal klar, das andere mal gedrängt seyn, je nachdem es der Gegenstand, der Ort und die Setzart erheischet. Der Unterschied zwischen einer simpeln und verzierten Melodie ist einem Jeden bekannt; was aber eine klare und gedrängte Harmonie sey, wird vielleicht eher einer Erklärung bedürfen.

Die Klarheit der Harmonie bestehet in einem langsamen und weiten Gange, den sie nimmt, und nach welchem ein und ebenderselbe Akkord, nicht nur einen Takt, sondern öfters auch zwey und mehrere Takte hindurch fort dauert. Eine gedrängte Harmoniefolge hingegen ist, wenn sich die Akkorde in einem einzigen Takte mehrmals verändern, wodurch die Harmonie, zwar mannigfaltiger, aber desto unfaſslicher wird.

Eine einfache Melodie ist vornehmlich bey Chören und andern vielstimmigen Stücken, eine künstliche bey Soloarien und Solostücken *) anwendbar. Der Akustik gemaſs findet der klare harmonische Satz hauptsächlich auf einem groſsen Platz, wo eine starkbesezte Musik aufgeführt wird, der gedrängte hingegen auf einem kleinern Raume Statt.

Dies sind nur allgemeine Regeln, deren vermischte Anwendung und besondere Ausnahmen hier nicht berühret werden können.

Hieraus erhellet nicht allein, wie wichtig und lehrreich die Untersuchung solcher an sich spekulativen Gegenstände ist, und wie vielen Einfluſs sie auf die Praxis hat, sondern auch welche zweckmäſsige und unfehlbare Wirkung, Melodie und Harmonie mit einander vereinbart, hervorbringen kann, wenn sie auf die mannigfaltige Praktik nach diesen Grundsätzen angewendet wird.

Einnehmend schön ist schon an sich selbst der Reiz einer empfindungs- und ausdrucksvollen nur von einer einzigen Stimme hergesungenen Melodie und mächtig ihr Eindruck; aber, von der göttlichen Harmonie unterstüzt, wird sie unendlich einnehmender und eindringender. Einfach, kräftig und erhaben gehet ein, im Einklange **) aus tausend hohen und tiefen Kehlen ertönender Gesang einher; aber wie allgewaltig erhebt ihn der Strom der harmonischen Orgel!

Ich schlieſse nun diese in sechs Abschnitte abgetheilte Abhandlung mit dem aufrichtigen Wunsche, daſs Tonforscher, worunter ich hier den nunmehrigen Königl. Dän. Kapellmeister zu Kopenhagen, Abt Vogler, öffentlich aufzurufen mich erkühne, die darin vorgetragenen Grundsätze und Beweise prüfen, berichtigen und ergänzen möchten, in so fern sie dieses für nö-

*) Hier kann ich, der Kürze wegen, nur die Hauptfälle anführen.
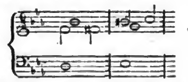
**) Im Einklange (ich verstehe hier einen von verschiedenen Stimmen in höhern und tiefern Oktaverhältnissen vorgetragenen Satz) liegt auch von Natur viel Nachdruck, zumal, wenn derselbe in bassartigen Tonverbindungen bestehet, erhaben gesezt, und am rechten Orte angebracht ist. Soll er aber wahre Wirkung thun, und nicht am Ende ekelhaft werden, so muss er kurz und bündig seyn, und sodann, des angenehmen Kontrastes wegen, von der unvermuthet einfallenden Harmonie abgelöset werden.

thig finden sollten, und zugleich mit der Versicherung, dafs mich die geneigte Aufnahme dieser kleinen Aufsätze zur Fortsetzung ähnlicher und kurzgefafster Untersuchungen über andere interessante, theoretische und in die Praxis einschlagende Gegenstände mächtig ermuntern werde.

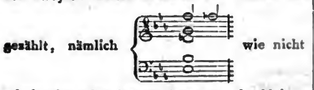
Recension.

Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte, avec un Violon et Violoncelle, composée par Joseph Haydn. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Op. 88. (Pr. 1 Rthlr.)

Gegenwärtige Sonate ist nach einem, von Haydn der Verlagshandlung zugesandten, eigenhändigen Manuscript zum erstenmale gestochen. Sein Geist zeiget sich auch unverkennbar darin. Der Charakter des ersten Allegro moderato aus Es dur ist überhaupt sanft, und erhebt sich mitunter zum gemäfsigt Feurigen. Ausgesuchte Modulationen, Uebergänge und Wendungen verrathen in allen drey Hauptsätsen, woraus diese Sonate bestehet, die Meisterhand, Die unmittelbare Folge zweyer übermäfsigen Dreyklänge, als
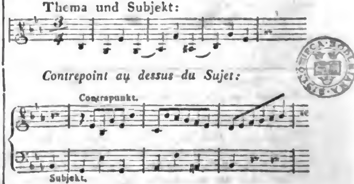


wovon der eine die erste Verwechslung, den Sextenakkord, der andere den Grundakkord selbst vorstellt, (man sehe den 56sten und 57sten Takt im ersten Theile des Allegro) ist eben so frappant, als neu. Das Herabsinken der grofsen None in die kleine im 11ten Takt des zweyten Theils daselbst von hinten her gezählt, nämlich
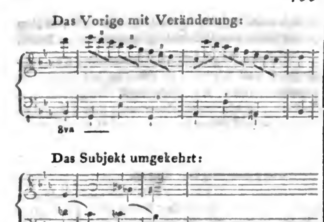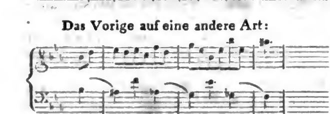


wie nicht minder der schmelzende Uebergang der kleinen Septime in die verminderte im Andante (im 14ten Takt des zweyten Theils), wovon wir hier den Grundakkord angeben, indem Haydn sich eigentlich der dritten Verwechslung desselben daselbst bedienet hat, verdienet ebenfalls als eine harmonische Seltenheit bemerkt zu werden.

Wenn das Andante con moto, dessen Charakter zwischen dem Sanften und Heitern die Mitte hält, ohne merklichen Verzug gleich nach dem Allegro gespielt wird, so macht die grofse Tonart C, woraus dasselbe gehet, gegen die vorhergehende Tonart Es dur einen angenehmen Contrast. Der vorbereitende Uebergang des Andante zum letzten Presto ist überraschend schön. In diesem Presto bemerket man Haydn's bekannte, gelehrte Manier, nach welcher er das Thema bald im Contrapunkt, der über das Subjekt gesezt ist, (*dans le Contrepoint au dessus du Sujet*), bald umgekekrt (*all' roverscio*), bald mit Veränderungen vorbringt, und öfters auch durch andere Tonarten führt.

Es wird vielleicht manchen Lesern erwünscht seyn, hier einige kurze Beyspiele daraus angeführt zu finden, um ihnen dergleichen Dinge, wovon sie vielleicht einen dunklen Begriff haben, anschaulicher zu machen.





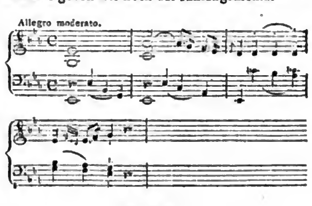


Haydn besizt aber die Geschicklichkeit, solchen künstlichen Sätzen, die Manche mit Unrecht für leere Kunststückchen der Schule halten möchten, einen gefälligen Anstrich zu geben. In Absicht dessen vernehme man nur das ganze Kunstgewebe mit seinen Zwischensätzen im Zusammenhange, und man wird damit zufrieden seyn.

Aus diesem und dem obigen ergiebt es sich von selbst, dafs diese Sonate zunächst für feine Kunstkenner und Liebhaber eines gründlichen Satzes bestimmt ist. Das darin vorkommende Schwierige möchte hauptsächlich für Manche in chromatischen Gängen und Ausweichungen in die entferntesten, vornehmlich mit bb bezeichneten Tonarten, in Ligaturen, auf die man nicht selten stöfset, und in den vorerwähnten Sätzen bestehen.

Die Begleitung der Violin ist unentbehrlich, weil sie im ersten und lezten Stücke kleine Soli enthält; das Violoncell aber kann im Nothfalle wegbleiben.

Der Stich dieser Sonate ist rein, deutlich und in der Hauptsache korrekt. Zu Verhütung einer Unordnung bey dem Vortrage mit der Violin merken wir jedoch an, dafs in der Klavierstimme am Ende der zweyten Reprise des Presto die Zahl 1 um einen Takt tiefer stehen mufs. Am Schlusse geben wir noch das Anfangsthema.



Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Dritter Brief.

(Fortsetzung aus dem 8. Stück dieser Zeitung.)

Hamburg, Ende des Mays 1799.

Sie wundern sich, ohngeachtet meines Versprechens, Ihnen von Zeit zu Zeit über den hiesigen Zustand der Musik Nachrichten mitzutheilen, so lange nichts von mir gehört zu haben, da es mir doch, wie Sie meynen, an Neuigkeiten nicht hätte fehlen können, indem man während des lezten eben nicht kurzen Winters selten eine Hamburger Zeitung in die Hand bekommen hätte, in welcher nicht eine oder mehrere Konzerte fremder oder einheimischer Virtuosen angezeigt gewesen wären? Sie haben Recht. Aber wie nun — wenn gerade diese vielen Virtuosen Schuld daran gewesen wären, dafs Sie nichts von mir erhalten haben? Um Ihnen recht viel schreiben zu können, versäumte ich selten ein öffentliches Konzert, und besuchte sogar eine Menge bedeutender Privatkonzerte, die in diesem Winter mehr als jemals hier Mode

wurden, oft aber erst nach den Komödien recht angingen, und daher selten vor Mitternacht endigten. Da ich nun so spät schreibe, kann ich desto vollständiger berichten. Und in der Voraussetzung, dafs Ihnen vielleicht auch jezt **noch** eine kleine Nachricht über das im Winter bey uns Vorgefallene und die hier aufgetretenen Virtuosen nicht ganz uninteressant seyn dürfte, werde ich mich bemühen, das Versäumte so gut und geschwind als möglich nachzuholen.

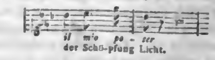
Unter den **Virtuosen** halte ich vorzüglich folgende einiger Bemerkungen werth.

Die Gebrüder **Pixis**, zwey Knaben von etwa 9 und 13 Jahren, aus Manheim, gaben, nachdem sie sich hier eine geraume Zeit aufgehalten hatten, ihr leztes Konzert am 6. Oktober vorigen Jahres. Der ältere spielt vorzüglich Violin; der jüngere Klavier. Beyde haben sehr viel musikalisches Talent. Jener, der sich unter **Fränzl**, und während seines hiesigen Aufenthaltes, unter **Viotti** gebildet hat, besizt viele Fertigkeit und Geschmack. Eine besonders vormals ziemlich allgemeine **Virtuosenunart**, die ich anfänglich stark an ihm bemerkte — nehmlich: **fast beständig das Zeitmaas zu verändern**, z. B. bey kantabeln Stellen zu ziehen; bey geschwinden Noten zu eilen; die Schlüsse der Ritornelle nicht gehörig abzuwarten; sondern, damit ja nicht etwa eine Lücke entstehe, in diesem Beyspiele

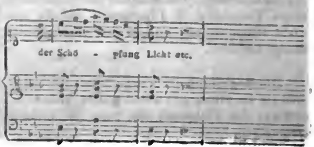
Tutti. Solo.

mit dem zweyten oder dritten Viertel, anstatt des vierten anzufangen u. dgl. m.; eine **Unart**, in die sich sein Lehrer **Fränzl** selbst, der vor einigen Jahren hier war, und übrigens ein vortrefflicher Spieler ist, dermafsen vertiefen konnte, dafs, oft mehrere Takte hindurch, selbst gute Akkompagnisten nicht wufsten, wo sie waren, ob der Takt angieng oder endete etc., schien er sich doch zulezt etwas abzugewöhnen. Der andere hingegen, der freylich in manchem Betrachte eben so sehr als an Jahren hinter jenem zurück war, spielte fast alles, was ich von ihm gehört habe, deutlich und äufserst genau im Takte.
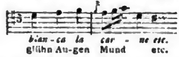
Madame **Righini**, königl. preufs. Kammersängerin und Gattin des eben so bekannten als verdienstvollen Kapellmeisters **Righini** aus Berlin, trat hier zum erstenmale den 19ten Oktober vorigen Jahrs im *Arbore di Diana* als **Diana** auf. Ob sie gleich nicht die aufserordentliche Leichtigkeit und Höhe einer **Lange** — nicht die Lebhaftigkeit und den kraftvollen Ausdruck einer **Schick**, die hier vor einigen Jahren unter andern auch diese Rolle und vorzüglich den heroischen Theil derselben vortrefflich sang und spielte, hat: so war doch ihr Gesang durchaus rein und richtig; auch machte sie selten überflüfsige Manieren und Verzierungen, und wenn man diese hörte, so pafsten sie doch zur Harmonie und Begleitung. Wie wohl mir das that, und wie ich mich drüber freute! — Denn wie gerecht meine häufigen Klagen über die bey unserm deutschen Theater so stark eingerissene Sucht, schlechte und manchmal ganz unharmonische Verzierungen und Veränderungen zu machen, sind, die noch dazu nicht nur von der Musikdirektion geduldet, sondern sogar von dem, lauten Beyfall klatschenden, Publikum, oft für das *non plus ultra* der Kunst gehalten werden, mögen folgende Pröbchen beweisen. Eine gewisse Madame **Langerhans**, die selbigen Abend den Amor spielte, veränderte, gleich in der ersten kleinen Arie, folgende Stelle:
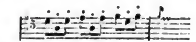


wahrscheinlich wohl der richtigen Deklamation wegen, beydemal so:



Ein Herr Kirchner, der den Endymion spielte, that ein Gleiches mit folgender Stelle:

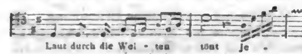


in der Arie: *Lieti amorosi etc.* die er so
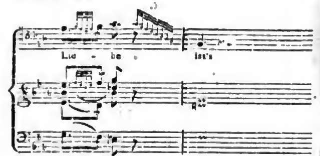


verbesserte.

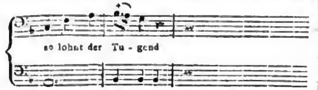
Herr Rau, ehemals erster Tenorist bey diesem Theater, sang fast immer in Schulzens *Athalie* die kleine Solostelle im ersten Chore:
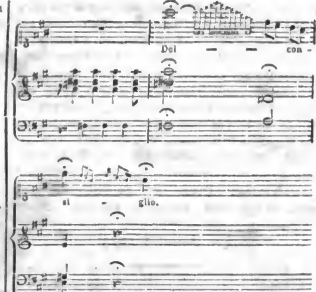


und in der *Zauberflöte* in der ersten Arie des Tamino so:



In derselben Oper brachte Herr Krug, als Sarastro, in der ersten Arie des 2ten Akts, jedesmal folgenden trefflichen Vorschlag an;



Auch ist alles dieses noch keineswegs mit der Verzierung einer Fermata in dem lezten Duette der Mozartschen Oper: *Così fan tutte;* wodurch Madame Lange sich eben so lauten als allgemeinen Beyfall zu erringen wufste, in Vergleichung zu bringen. Diese lautete wie folget:



Madame Righini hat übrigens, so viel ich weifs, vollkommen Ursache, mit ihrer Aufnahme hier zufrieden zu seyn. Sie ist nicht nur als Sängerin geschäzt, sondern auch als Frauenzimmer geliebt worden — und von drey Konzerten, die sie gab, und ihr Mann dirigirte, waren zwey ganz voll. In den beyden ersten wurde eine Kantate nach Metastasio: *Alcide al bivio*, und in dem lezten — wenn ich nicht irre — die Oper *Atalante*, beyde von seiner Komposition, aufgeführt. So sehr mir auch der Komponist gefiel, so mifsfiel mir doch der Direkteur noch ungleich mehr, der fast alles verdarb, was jener gut gemacht hatte. Ein solches entsezliches Geprassel mufs Ihnen bey der Musik noch nicht vorgekommen seyn, wenn Sie Righini nicht haben dirigieren hören; ich bin auch fest überzeugt, dafs nur die Achtung für den Komponisten, den Direkteur vor Unannehmlichkeiten geschüzt hat; so allgemein war die Unzufriedenheit, besonders der Musiker über diesen. Uns mufste das entsezliche Unwesen, das er trieb, um so mehr auffallen, da wir schon seit mehreren Jahren einen Mann bewunderten, der als Direkteur vielleicht nicht seines Gleichen hat, und gerade als solcher, das Gegentheil von Hrn. Righini ist. Dieser war Alexis

Paris, damals Musikdirektor beym französischen Theater; ein Mann, der sich nicht nur als Künstler durch seine eben so einfache als bestimmte Direktion ohne alles Geräusch, sondern auch als Mann durch seinen festen und soliden Charakter vortheilhaft auszeichnete und sich allgemeine Hochachtung und Liebe erwarb. Leider ist er vor 3 Monaten, als Kapellmeister der französischen Oper in Petersburg, dahin abgereiset. Ein für unsere französische Oper unersezter und — wahrscheinlich unersezlicher Verlust. Doch ich habe vielleicht nächstens Gelegenheit, Sie näher mit ihm bekannt zu machen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

X *Variations pour le Clavecin sur le Duo: la stessa, la stessima, par L. van Beethoven.* No. 8. à Vienne, chez Artaria. (1 Fl.)

Mit diesen kann man nun gar nicht zufrieden seyn. Wie sind sie steif und gesucht und welche unangenehme Stellen darin, wo harte Tiraden in fortlaufenden halben Tönen gegen den Bafs ein häfsliches Verhältnifs machen, und umgekehrt. Nein, es ist wahr, Hr. v. B. mag phantasieren können, aber gut zu variiren versteht er nicht.

IX Variations pour deux Violons sur une Pièce tirée du Ballet d'Alcine, par Schuppanzigh. à Vienne chez Artaria. (30 Xr.)

Diese Veränderungen für die erste Violine, denn die zweyte ist durchaus nur akkompagnirend, sind in gutem Geschmack und sehr bequem für das Instrument geschrieben. Ohne sehr schwer zu seyn, wollen sie denn doch ihren Spieler. Sehr nüzlich für junge Leute, die zu Konzerten übergehen wollen.

VIII Variations pour le Clavecin ou Pianoforte, déd. à M. la Comtesse de Buquoi, par Phil. Freund. à Vienne chez Artaria et Comp. (45 Xr.)

Gehen wohl an und einige darunter gehören mit zu den besseren.

VI Variazioni per Violino e Violoncello sul Duetto: nel cor non più mi sento, dell' Opera: la Molinara, da Enrico Eppinger. Wien, bey Artaria. (45 Xr.)

Verdienen eine rühmliche Erwähnung. Es ist gute, angenehme Manier darin, Anlage zu gutem Vortrag und natürliches, dem Instrumente nicht abgetroztes, Spiel. Auch das Cello hat den Bafs, bey aller liberalen Behandlung desselben, durchweg gut gefafst.

Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte, avec l'Accompagnement d'un Violon obligé et Violoncelle, comp. par Aug. Guillaume Pracht. Berlin, chez Rellstab. (12 Gr.)

Diese Sonate ist zwar nicht ohne allen Werth; sie ist ordentlich und rechtlich, wiewohl etwas steif nach der ältern Weise disponirt und kann, da sie nichts weniger als Schwierigkeiten enthält, Lehrlingen und Damen, wie sie so im Allgemeinen zu spielen pflegen, immerhin empfohlen werden. Allein übrigens zeichnet sie sich weder durch Erfindung noch durch irgend etwas Kräftiges aus, das besonders unterhielte. Das Rondothema klingt vollkommen, als wenn es aus einer Häfslerschen Sonate entlehnt wäre.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten Juny № 39. 1799.

Biographie.

Einige Tonkünstler älterer Zeiten.
(Fortsetzung aus dem 37. Stück.)

Nachtrag über den Violonisten Lolly.

Lolly war ein wohlgebildeter Mann von mittlerer Gröſse und schönem Wuchs: da ich ihn kennen lernte (1772) etwan dreisig bis zwey und dreysig Jahre alt. Sein feuriges schwarzes Auge verkündigte beym ersten Anblicke einen Menschen, der sich über das Mittelmäſsige hinausgearbeitet hat. — Im Ungange zeichnete er sich durch feine Lebensart, Offenheit und Bescheidenheit aus; denn er verband mit italienischer Lebhaftigkeit eine Sanftheit in seinem Betragen, die ihn zum angenehmsten Gesellschafter machte. — Er sprach gern von der Kunst; aber er drängte sich nie damit auf, und wuſste sich in jede Unterredung über die mannigfaltigen Gegenstände mit Anstand zu finden, weil er sich wenigstens oberflächliche Kenntnisse darüber gesammelt hatte. Seine Reisen hatten ihm diesen Vortheil gewährt; denn er reisete nicht nur als Künstler, sondern auch als Beobachter. Er liebte Bequemlichkeit — und die konnte er sich in seiner Lage leicht verschaffen — eine gutbesezte Tafel, wobey er aber im Trinken besonders sehr mäſsig war, und Prunk, besonders in Kleidern, Spitzenmanschetten, Ringen, Uhren, Dosen und dergl. — Er reisete nie anders, als im eigenen Wagen, mit vier Postpferden und seinem elegant gekleideten Bedienten an der Seite. — Er war ganz stolzer Künstler, wenn er er mit Groſsen und Reichen zu thun hatte, die ihn bezahlen konnten, und gefällig gegen andre, die ihn blos aus Liebhaberey, oder um sein selbst willen suchten. Diesen spielte er tagelang, um ihnen Freude zu machen; jene muſsten ihn für ein einziges Solo mit Gold und guten Worten gewinnen. — Freygebigkeit war ein Hauptzug seines Charakters. — Noch eine schöne Tugend, die man selten bey groſsen Künstlern findet, machte ihn schätzbar. — Er lieſs nämlich jedem Violinspieler, der allenfalls mit ihm wetteifern konnte, Gerechtigkeit wiederfahren, und die Verdienste des Schwächern suchte er ins hellste Licht zu stellen. Ich habe nie Tadel aus seinem Munde gehört. Er lobte wo er nur konnte, und wo er nicht konnte, schwieg er. — Er selbst nahm verdienten Beyfall bescheiden an; aber war störrig, stolz und gleichgültig gegen Tadel, wenn er ihn auch mit Recht traf. Seine beyden Hauptfehler waren: leichtsinnige Verschwendung, Leidenschaft für's Spiel, und — übertriebene Opfer, die er Githeren brachte.

Dies war Lolly's moralischer Charakter. Ehe wir aber den nunmehrigen alten Knaben — wenn er noch lebt, verlassen, will ich zulezt einige Anekdoten mittheilen, die ich aus seinem Munde erhalten habe, und die gewiſs nicht ohne Interesse seyn werden, da sie wahrscheinlich unbekannt sind, und überdieses noch einiges Licht über den Charakter unseres Künstlers verbreiten können.

Als der junge Lolly in die Dienste des Herzogs von Wirtemberg gezogen wurde (1762) hatte er den berühmten Violinspieler Nardini neben sich, der ihn damals bey weitem übertraf. Lolly's Ehrgeiz wurde in Flammen gesezt. Er bat den Herzog um ein Jahr Urlaub, den er auch nach geendigter Faschingszeit erhielt. Er verschwand und man glaubte, er sey auf Reisen; allein er hatte sich tief ins Land auf ein

einsames Dorf geflüchtet, wo er wie ein Einsiedler lebte, und Tag und Nacht unablässig sein Instrument studierte *). Er kam nach Ablauf seines Urlaubs zurück, und liefs sich in der ersten Akademie hören. Das Erstaunen war allgemein. Nardini strich die Seegel, und wollte nicht mehr mit seinem Nebenbuhler zugleich auftreten. Wenn ich nicht irre — so gieng er gar nach Italien zurück, um unserm Lolly das Feld zu überlassen. Von dieser Epoche an durchflog Lolly's Name das ganze musikalische Europa.

Das Stuttgarder Opernballet war damals eins der glänzendsten, wo es nicht gar das Pariser übertraf. Vestris und Pitrot zeigten da ihre Künste für schweres Geld, das der Herzog an sie verwendete. Noverre war Balletmeister, der brave Capellmeister Deller Balletkomponist. — Lolly hatte die erste Tänzerin geheurathet, die selbst die französischen Tanzvirtuosen ihrer Geschicklichkeit halber bewunderten, ob sie gleich keine Französin war. — Madame Lolly war klein — unansehnlich — etwas verwachsen und, im engsten Sinne des Wortes, häfslich; aber auf dem Theater eine Grazie, so künstlich wufste sie die Gebrechen ihres Körpers durch gute Haltung und sorgfältig gewählten Anzug zu verstecken. Der schöne, flatterhafte Lolly konnte unmöglich Geschmack an ihr finden; aber ihr guter, sanfter Charakter, ihre Sparsamkeit in der Wirthschaft, und — ihr 4000 Gulden starker Gehalt machten sie ihm schäzbar. Er liebte sie herzlich als zärtliche Freundin; dagegen erlaubte sie ihm, seinem Hang zu Ausschweifungen ungestört zu folgen. Ohne sie war Lolly bey all seinem Talent ein Bettler, das hat er mir selbst gestanden; denn sie legte jährlich beträchtliche ersparte Summen in die Venezianische Bank, wozu, wenn er auf Reisen war, die Hälfte seines, gleichfalls aus 4000 Fl. bestehenden Gehaltes in ihren Händen zurückbleiben mufste.

In Paris wurde Lolly bey seiner ersten Anwesenheit vergöttert. Die französischen Louisd'or strömten in seine Taschen. Er sagte mir selbst, er habe in vier Wochen über 1000 Louisd'or eingenommen. — Der Enthusiasmus gieng so weit, dafs ein vornehmer Geck ihm 24 Louisd'ors für seinen Bogen bezahlte. Vermuthlich glaubte der arme Schelm, der Bogen sey Lolly's Talismann, und man brauche nur in dessen Besitz zu seyn, um zu spielen wie er. — Gleichwohl mufste Lolly, da er seine Reise nach Wien antreten wollte, einen Ring für 1500 Liv. verkaufen, um weiter zu kommen. — Das Schlimmste war, dafs ihm die Pariser Theaterprinzessinnen ein leidiges Geschenk mit auf den Weg gegeben hatten, so dafs er bey seiner Ankunft in Wien nur ein einzigesmal vor dem Kaiser spielen konnte, ein halbes Jahr das Zimmer hüten, und sich einer beschwerlichen Kur unterwerfen mufste. Hierdurch gerieth er natürlich in Schulden, und, als ihn der Herzog wieder haben wollte, mufste er ihn mit 2000 Gulden auslösen.

Ich komme zum Schlusse auf eine sehr ernsthafte Geschichte, bey deren Erzählung Lolly jedesmal zurückschauderte und bleich ward. — Er war mit dem Herzoge in Venedig, wo dieser Fürst bekanntlich Millionen verschwendet hat. Es fehlte oft an Geld und die Dienerschaft blieb ohne Sold. Lolly hatte schon Uhren, Dosen und Ringe versezt, und war dadurch so sehr entrüstet, dafs er in einem unseeligen Anfalle von Unwillen auf einem öffentlichen Caffeehause die bittersten Reden gegen seinen Herrn und den Venezianischen Adel ausstiefs. Er, als gebohrner Venezianer, sollte doch wohl wissen, dafs diefs ein Kapitalverbrechen in Venedig war. Kaum hatte er das Caffeehaus verlassen, als man ihn schon in Verhaft nahm und in die Inquisition brachte. — Man führte ihn in ein schwarz behängtes Zimmer, wo seine Richter hinter einer langen, gleichfalls schwarz behängten Tafel sa-

*) Er copierte hier den Vater aller Violinisten Tartini, der sich freywillig, in eben der Absicht, zwey Jahre in ein Kloster einsperrte.
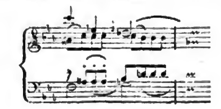
ſsen, die mit gelben brennenden Wachskerzen besezt war. Er hat mich wiederholt versichert, dieser Anblick sey ihm fürchterlich feyerlich gewesen, aber das Mark in den Gebeinen sey ihm zu Eis gefroren, weil er seinen Tod als unvermeidlich angesehen habe. — Sein Prozeſs war bald geendigt; denn er konnte nicht leugnen. Er wurde auf der Stelle zum Strange verdammt und man machte alle Anstalten, ihn auf einem weissen hölzernen Stuhle zu erdrosseln, den er schon in Besitz nehmen muſste. Der Henker stand ihm zur Seite. — Glücklicherweise erfuhr der Herzog den unglücklichen Vorfall noch zur rechten Zeit. Er eilte zu Fuſse nach dem Pallast des Doge und erhielt mit äuſserster Mühe Aufschub der Vollziehung des Urtheils, zu der man eben schreiten wollte, als er ankam. Der Senat versammelte sich noch tief in der Nacht. Der Herzog war selbst gegenwärtig. Er unterstüzte seine Vorstellungen besonders durch den Grund: daſs er ein unmittelbarer groſser Reichsfürst — Lolly sein Unterthan sey und lezterer daher in den Staaten seines Souverains gerichtet werden müssse. Nach langen Debatten gab der Senat nach und der Herzog versprach Genugthuung. Lolly, der mit der Todesangst davon gekommen war, wurde zum Schein als Gefangener über die Grenze gebracht. Von da sezte er seine Reise nach Deutschland fort, und verwünschte tausendmahl seine Vaterstadt und seine eigne Zunge. Bey dieser Gelegenheit wurde der Herzog zum *Nobile di Venezia* naturalisirt. Warum? — das ist mir nicht bekannt, und ich war nachlässig genug, Lolly'n während einem monatlangen vertraulichen Umgange nicht deswegen um Aufklärung zu bitten. Vielleicht war dieser Schritt nach dem Ceremonialgesetz des Staates nothwendig, und der Herzog durfte ohne diese Formel nicht im Senat erscheinen, wo nur die Gegenwart des Fürsten der traurigen Lage seines Lieblings eine andere Wendung geben konnte.

Recension.

Trois Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncello, par Andreas Romberg. Oeuvre I. à Leipsic chez Breitkopf et Haertel. (Prix 2 Rthlr. 12 Gr.)
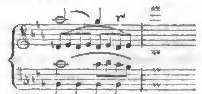
Nicht nur Kenner, sondern auch ein groſser Theil gebildeter Liebhaber, sind seit ohngefähr zwanzig Jahren durch Haydn's und Mozart's Sinfonien und Quartetts dermaſsen verwöhnt worden, daſs ihnen beynahe nichts mehr in dieser Gattung Musik behagen will, welches nicht von einem dieser Meister ist. Da nun, was insbesondere die leztern anlangt, seit Haydn's Aufenthalt in England, und Mozarts Tode, äuſserst wenig von ihnen durch öffentliche Herausgabe erschienen ist: so sind ihre Verehrer zu ewigen Wiederholungen gezwungen, die denn doch am Ende auch den eifrigsten unter ihnen ermüdend und widerlich werden müssen. Es macht Recensenten daher eine wahre Freude, daſs er die oben angezeigten Quartetts von A. Romberg als solche anempfehlen kann, die, in jeder Hinsicht, selbst unter den vorzüglichern von Haydn und Mozart mit Vergnügen gehört werden können. Die Composition ist fast durchgehends rein und originell: die Modulation reichhaltig, ohne Schwulst; die Harmonie hell und deutlich; die Melodie verständlich und doch nicht gemein. Um indeſs sowohl unsere Leser als auch den Verfasser selbst zu überzeugen, daſs Recensent keinesweges etwa ein blos blinder Verehrer von ihm ist, sondern ihn gerade darum, weil er ihn schäzt und liebt, auf einige kleine Mängel und Unvollkommenheiten aufmerksam zu machen wünscht, mögen folgende Bemerkungen dienen.

Im ersten Allegro des ersten Quartetts aus dem Es dur, Takt 37, steht:



hier würde Rec. die Bratsche lieber so:
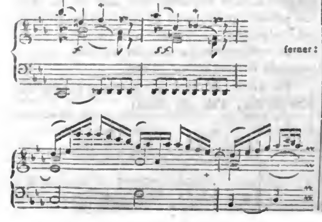
gesezt haben. Im 2ten Theile desselben Allegro's, Takt 4, steht:
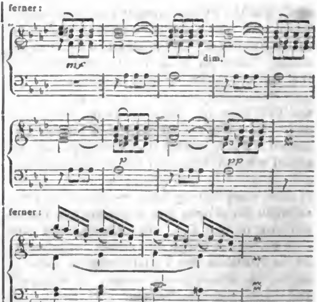


Hier ist das lezte 8tel *es* in der 2ten Violine sowohl wegen der Melodie als des darauf folgenden f in der ersten Violine nicht gut, besser so:
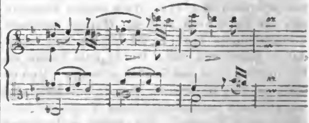


Die Takte 20-23 in demselben Theile wären fast die einzigen, denen Rec. den Plaz, wenigstens in diesen Quartetten nicht gönnet. Diese aufsteigenden Quarten oder heruntergehenden Quinten sind, besonders in der Nudität und Menge wie hier, zu gewöhnlich, als dafs sie überhaupt, und also um so weniger bey einem so originellen Componisten, wie der unsrige ist, gute Wirkungen hervorzubringen vermöchten. Uebrigens ist nicht nur dieses Allegro, sondern überhaupt das ganze Quartett, vorzüglich aber das Finale, sehr brav gearbeitet. Gewisse Freiheiten, die sich Herr R. genommen hat, die aber fast sämmtlich nur das Auge, selten das Ohr beleidigen, wie z. E.
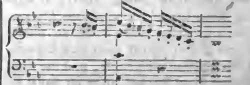




mag er selbst vielleicht besser als der Rec. gegen strengere Kritiker zu vertheidigen wissen. Indessen finden sich doch einige darunter, deren Vertheidigung ihm etwas beschwerlich fallen dürfte. Z. E. im Finale:
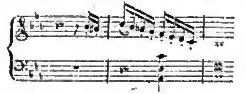


wo die beyden 16tel des 2ten Taktes in der ersten Violine schlechterdings nicht zur Harmonie gehören; besonders aber:
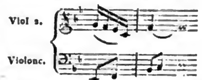


wo das a in der ersten Violine gegen das darauf folgende As im Basse einen gar häfslichen Queerstand macht; überdies wird es dem Gehöre sehr schwer, an das c in der ersten Violine, welches es bis jezt oft und immer nur als melodische Ne-

bennote (Vorschlag) gehört hat, auf einmal als harmonischen Hauptton glauben zu müssen. Beydes hätte leicht auf folgende Art



vermieden werden können.

Das erste Allegro moderato des 2ten Quartetts aus dem G moll ist, in jedem Betrachte, vor allen andern aber wegen des glücklich gewählten und gut durchgearbeiteten Thema's der vortreflichen Modulationen, und des eben so einfachen als bestimmten Charakters, eines der vollkommensten Musikstücke, welches Rec. in dieser Art kennet. Insbesondere ist dem Verfasser der 2te Theil dieses Allegro's so gut gerathen, dafs ihn gewifs ein jeder mit Vergnügen wiederholen hören wird. Es ist zwar keine Reprise hingeschrieben, sie läfst sich aber sehr gut beym 2ten Takte dieses Theils anbringen. Rec. würde zu weitläuftig werden, wenn er alle Schönheiten und Vollkommenheiten in diesen Quartetten einzeln durchgehen, oder auch die darin befindlichen kleinen Mängel und Freyheiten auf die obige Art anzeigen wollte; er begnügt sich daher, seine Leser nur noch mit einem Stück insbesondere bekannt zu machen. Dieses ist ein dreystimmiger Canon in Oktaven, mit einer hinzugefügten Bafsbegleitung, als Einleitung zum Presto im Finale des 2ten Quartetts*). Es finden sich freylich auch hierin einige Unvollkommenheiten, wie z. E. T. 8 u. 9:



Takt 13 und 14 die Verdoppelung des *es* als Terze im Terz-Quarten- und als Quinte im Quint-Sextenakkord; Takt 20-25 die häufige Wiederholung des sogenannten übermäfsigen Sextenakkords etc. Allein jeder, der nicht sehr geübt in solchen Arbeiten ist, kann sich, durch einen auch nur flüchtigen Versuch, sehr bald überzeugen, dafs es ungleich leichter ist, kleine Mängel in guten Werken dieser oder ähnlicher Art aufzusuchen, als selbst erträgliche zu machen.

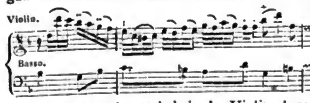
Zur guten Exekution, die besonders bey diesen Quartetten, wenn sie die gehörige Wirkung nicht verfehlen sollen, äufserst nöthig ist, gehören vier geschickte, zusammen eingeübte Spieler. Vorzüglich mufs der erste Violinist sein Instrument in der Gewalt, und die Manier des Verfassers in Hinsicht auf Vortrag und Ausdruck sorgfältig studiert haben. So genau dieser auch fast alles dahin gehörige bezeichnet hat, so wäre doch zu wünschen, dafs er in Zukunft, sowohl mit den *piano's* und *forte's* etc. als auch mit den Versetzungs- und Wiederherstellungszeichen, etwas weniger sparsam umgehen möchte. So z. E. fehlt im ersten Allegro des ersten Quartetts, im ersten Theile, Takt 55, das Crescendo in der 2ten Violine, Bratsche und im Basse. Im zweyten Theile am Ende des 68sten Taktes fehlt *piano* in der 2ten Violine und Bratsche, und im folgenden Takte im Basse. Im 72sten Takte fehlt wieder das *crescendo* in allen diesen 3 Stimmen. In dem Andante des 2ten Quartetts fehlt fast durchgehends das *piano* nach dem *crescendo* in allen 4 Stimmen. In der Bratsche Seite 4, System 11, Takt 1, steht:



hier soll das lezte 16tel nicht e sondern es seyn, und wäre demnach ein b vor demselben wegen des kurzvorhergehenden *e* keineswegs überflüfsig. Im Violoncell, Seite 4, System 12, Takt 4, ist derselbe Fall. Dahingegen soll in der ersten

*) Anmerkung. Wir geben diesen kleinen Satz als Beylage No. XV. in Partitur. d. Redakt.

Violine S. 11, Syst. 4, T. 2 das lezte 16tel nicht e sondern es seyn. Ueberhaupt ist die Sitte, die Versetzungs- und Wiederherstellungszeichen vor denselben Tönen der höhern oder niedern Oktave in demselben Takte wegzulassen, nicht gut. Sollte nicht in diesem Beyspiele



sehr leicht statt des 8tels h in der Violine b gegriffen werden können?

Was den Stich dieser Quartetten anbelangt, so ist er schön, deutlich und im Vergleich mit andern, auch korrekt.

Schlüfslich dürfte es für einen grofsen Theil unserer Leser wohl nicht ganz überflüfsig seyn, zu bemerken: dafs Rec. obige Quartetten so genau und strenge, als es ihm nur möglich gewesen ist, beurtheilet hat. Es würde ihm ungleich leichter geworden seyn, in der ziemlich allgemein beliebten Manier der Autoren- und Verleger-Freunde aufzutreten, d. h. als Einleitung über die Beschaffenheit, den Zweck und Nutzen der Quartetten insbesondere ein langes und breites zu schwatzen; 2) augenscheinlich darzuthun, dafs alle jene in der Einleitung angeführten Erfordernisse in den vor uns liegenden Quartetten auf das allervollkommenste erfüllt und sie daher als das *non plus ultra* der Kunst zu betrachten sind; 3) zu zeigen, dafs die Herren A, B, C, D etc. welche auch Quartetten gemacht haben, gegen unsern Quartettenmacher nur als armselige Stümper betrachtet werden müssen; 4) um sich das Ansehen unpartheyischer Richter zu geben, mit unter auch einmal einen Satz als unzulässig oder fehlerhaft aufzustellen, und dann eine Verbesserung oder Beurtheilung von einer solchen Beschaffenheit hinzuzufügen, dafs es dem verständigen Leser schwer wird, zu errathen, ob der Rec. dadurch des Verfassers Kenntnisse ins gehörige Licht hat stellen oder seine eigene Unwissenheit andeuten wollen etc. Allein unter mehrern Ursachen haben besonders folgende 2 gegenwärtigen Rec. veranlafst, nicht in dieses Chor mit einzustimmen. Fürs erste wird es ihm schwer auf Kosten der Kunst irgend jemanden eine Unwahrheit zu sagen: eine zu schreiben und vollends gar drucken zu lassen, wäre sie auch noch so unbedeutend, ist ihm unmöglich. Fürs zweyte kennt er Herrn A. Romberg nicht nur als einen wahrhaft grofsen, sondern auch als einen bescheidenen Künstler, dem, ohngeachtet seiner vielen Kenntnisse und seltenen Geschicklichkeiten, jede bescheidene Belehrung, Zurechtweisung und Erinnerung immer werther ist und bleibt, als jenes unbedingte und übertriebene Lob, welches bereits zu vielen der allerelendesten Sudler zu Theil worden ist, als dafs es rechten Kunstlern gefallen und vernünftigen Lesern Zutrauen abgewinnen könnte. Die oben angezeigten kleinen Unvollkommenheiten sind demnach in diesem Werke auch zugleich die gröfsten und einzigen, die in Hinsicht der vielen darin enthaltenen Schönheiten und Vollkommenheiten gänzlich verschwinden. Rec. wiederholt daher nochmals seine zu Anfang geäufserte Meynung, dafs diese Quartetten unter die vorzüglichern von Haydn und Mozart gezählt werden müssen.

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Dritter Brief.

(Fortsetzung aus dem vorigen Stück.)

Hamburg, Ende des Mays 1799.

Herr Hurka, königl. preufs. Tenorsänger, erschien hier bald nach Madame Righini, und gab zwey gute Konzerte. Er ist ein vortreflicher Sänger, ein wahrer Künstler. Er vereinigt richtigen Geschmack mit Kenntnissen, und hat eine gute Stimme; Schade nur, dafs er — ich weifs nicht, ist es Angewohnheit oder eine andere Ursache — manchmal etwas stark tremuliert. Da Herr Hurka mehrere Jahre bey Hofe gewesen ist, auch gerade von Berlin zu uns kam, so hätte man hin und wieder mehrere

Höflichkeit von ihm erwarten sollen, als man fand; besonders hat er sich gegen einen jungen geschickten Mann aus Altona, Namens Wikel, der ihm die Gefälligkeit erzeigte, in seinem zweyten Konzerte noch dazu als Liebhaber, ein Violinkonzert zu spielen, eben nicht artig betragen. In seinem ersten Konzerte liefs sich Hr. Crusell, Clarinettist aus der königl. schwed. Kapelle, der einen hübschen Ton hat und besonders das Andante oder Adagio geschmackvoll blies, mit verdientem Beyfalle hören.

Um diese Zeit kam auch Hr. Lear, Waldhornist und angeblich Kapellmeister aus Rufsland hier an, und gab Konzert. Etwas Ausführliches über ihn, findet man in No. 6 der musik. Zeit. Ich wüfste jenem Aufsatze nur noch dies hinzuzufügen: 1) dafs er hier nur mit einem Bedienten, ohne Frau etc. war; 2) dafs er verschiedene eben nicht rühmliche Handlungen begangen; 3) sich einiger noch weniger rühmlichen verdächtig gemacht hat; und 4) ohne Abschied sich entfernet, jedoch seinem Wirth und einigen andern Personen Veranlassung gegeben hat, seiner zu gedenken.

Herr Apel, der als Bassist beym hiesigen Theater engagiert war und gegenwärtig in Altona ist, hat eine schöne, starke Stimme von grofsem Umfange — denn er singt mit Bequemlichkeit von C bis g. Leiter aber besizt er wenig Musikkenntnisse, ist unsicher und weifs seine vortrefliche Stimme nicht zu gebrauchen.

Am 25. Febr. d. J. gaben hier die Herren Bähr, Clarinettist, und Brün, Waldhornist, beyde aus der königl. preufs. Kapelle zu Berlin, Konzert. Herr Bähr ist schon seit vielen Jahren als einer der ersten Künstler, wofür auch ich ihn halte, bekannt; doch mufs ich aufrichtig gestehn, dafs mir sein Vortrag bisweilen etwas kuhl schien, und die Passagien oder Coloraturen nicht allemal so bestimmt herauskamen, wie ich sie zu hören wünschte. Herr Brün war schon vor 3 Jahren mit dem nun verewigten Türrschmidt (auch Waldhornist) einmal hier. So viel Konzerte, Solo's, Duetten, Trios etc. ich auch bisher von allerhand Virtuosen auf dem Waldhorne hatte blasen hören, so hielt ich es doch, ehe ich Türrschmidt und besonders nach ihm Brün kennen lernte, für ein zwar im Orchester sehr brauchbares und schönes, doch aber zum Konzert und Solo schlechterdings — wo nicht ganz unbrauchbares, wenigstens sehr eingeschränktes Instrument. Allein noch nie hat mich ein Künstler so ganz und gar hingerissen, als dieser Brün. Er kennt sein Insrument vollkommen. Ich habe ihm nie etwas, auch nur die geringste Kleinigkeit, verunglücken hören. Wenn er ein Konzert bläfst, so hören Sie, ehe das Solo anfängt, kein einziges Tönchen von ihm. Jeder Ton, sowohl in den Passagien als Manieren ist bestimmt und deutlich. Sein Allegro ist schön, sein Andante entzückt; sein Adagio aber hat mich jedesmal bis zu Thränen gerührt. Kurz — Brün ist ein vollendeter Künstler. — Beyde Männer haben sich noch überdies die Liebe aller derer, die sie kennen lernten, durch ihr artiges Benehmen zu erwerben gewufst. Vorzüglich habe ich auch an ihnen als Künstlern, in den Konzerten, worin sie sich hören liefsen, keine, auch nur die allerkleinste Indiskretion bemerkt. So z. E. traten sie nie Takt — hatten's aber auch nicht nöthig, weil sie selbst sehr genau Zeitmaafs hielten; daher ihnen denn auch so gut akkompagniert wurde, als gewifs keinem auch noch so tüchtigen Takttreter hier akkompagniert worden ist, noch werden wird.

Demois. Grund, eine hiesige Klavierspielerin, gab ihr diesjähriges Konzert den 2. März. Sie spielte als Kind von 8, 9 Jahren — gegenwärtig ist sie 16 Jahre alt — recht sehr gut; seit einiger Zeit aber, da sie sich fast ausschliefslich nur mit Mozartschen Konzerten hören läfst, gefällt sie mir ungleich weniger. Sie glaubt gut zu spielen, wenn sie nur geschwind spielt, und übertreibt daher fast alle Sachen, worüber der Komponist unglücklicher Weise *Allegro*, *Presto*, *Vivace* oder ein anderes ähnliches Wort geschrieben hat. Ob der Ausdruck oder die Kraft des Tonstücks dadurch leidet; ob die darin befindlichen schweren Stellen rein, bestimmt und deutlich herauskommen; ob hin und wieder darneben gegriffen wird; ob es möglich ist, dafs die Akkompagnisten — auf welche bey Mo-

zarts Konzerten besonders Rücksicht genommen werden muſs — mit fortkommen können oder nicht etc. das alles sind Dinge, wovon Dem. Grund bis jezt noch nichts zu wissen scheint. Ueberhaupt, wenn sie auch alles Ton für Ton durchaus rein und deutlich herauszubringen vermöchte, so fehlt ihr doch noch bey weitem die zur guten Exekution der gröſsern Mozartischen Konzerte durchaus nöthige Kraft und Festigkeit. Uebrigens spielt sie viel, fertig und leicht; seit einigen Jahren singt sie auch etwas. Ihr jüngerer Bruder Karl spielt gleichfalls recht gut Klavier und etwas Violine.

Kurz vorher gab auch Herr Mees, ein vortreflicher Schauspieler und Baſssänger beym hiesigen französischem Theater, Konzert. So schön, voll und stark auch seine Stimme ist, die er ganz in seiner Gewalt hat und sehr gut zu gebrauchen weiſs: so sehe ich diesen Mann doch ungleich lieber auf dem Theater, als im Konzerte. Ich habe ihm unter andern den *Oedipe a Colonne*, *Barbe bleue*, *Panurge etc.* so vollkommen spielen sehn, daſs mir, sowohl in Hinsicht des Gesanges als des Spiels, fast nichts mehr zu wünschen übrig blieb.

Julius Baux, ein kleiner zehnjähriger Knabe, lieſs sich hier in einem eigenen Konzerte, wie auch in fremden, auf der Violine hören. Dieser Knabe spielt mit einer für sein Alter vielleicht beyspiellosen Festigkeit, und verrieth nicht selten Gefühl und richtigen Geschmack. Sollte er so glücklich seyn, den Unterricht eines vollkommnern Lehrers, als er bis jezt gehabt hat, zu genieſsen: so wird hoffentlich ein groſser Künstler aus ihm werden.

Herr Braun, königl. preuſs. Kammermusikus aus Berlin, spielt nicht übel Violoncell, wird aber schwerlich an einem Orte, wo man einen Violoncellisten, wie Bernhard Romberg, kennt und gewohnt ist, viel Glück machen. Seine Frau, die schon vor mehrern Jahren als Dem. Brower mit ihrem Oheim, dem alten Kapellmeister Graf aus dem Haag, hier war, hat eine schöne, volle Stimme, von einem auſserordentlichen Umfange, denn sie sie singt bequem vom ungestrichenen f bis f.

Herr Marchand, hochfürstl. Thurn- und Taxischer Klaviermeister, spielt galant und brillant, vorzüglich mit der rechten Hand, denn mit der linken nimmt er's so genau eben nicht.

Auſser diesen haben sich noch eine Menge andere, wie z. B. die Herren, oder — wie sie sich in den öffentlichen Anzeigen nannten — Gebrüder Ahl, Brunsow, Hoffmann und Mann, sämtlich aus Schleswig, mit Horn- Clarinett- und Fagottkonzerten; die Herren Inverardi und Folchini als Sänger, Herr Schiroli: auf dem Waldhorn, sämtlich aus Warschau; Hr. Eloy auf der Violine; Hr. Ihle auf dem Horne; Mad. Huber aus Wien auf dem Klavier; Hr. Kirchner und Düsart, Tenoristen; Hr. Dimler, Flötenist und Churpfalzbayerscher Kammermusikus aus München; Mad. Tachain, Sängerin, sonst auch Boursier genannt etc. etc. in eigenen öffentlichen und andern Konzerten hören lassen, aber sämtlich, theils weil sie zu bekannt waren, theils auch wohl aus andern Ursachen, eben nicht viel Sensation gemacht.

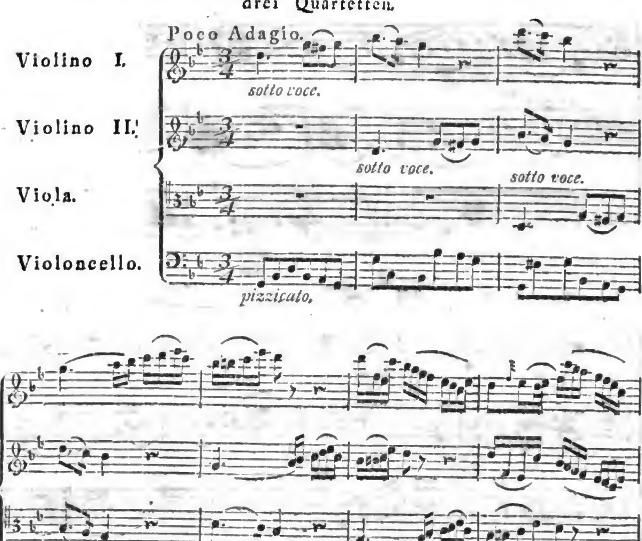
Schlüſslich kann ich nicht umhin, Sie noch mit einem Herrn Vogel, der hier erst neulich Konzert gab, und sich auf der Flöte hören lieſs, bekannt zu machen. Dieser Mann hat eine bewundernswürdige Fertigkeit und Gewiſsheit; einen starken, festen Ton; er stöſst und schleift mit der gröſsten Schnelligkeit von dem Höchsten bis zum Tiefsten und umgekehrt, kurz, er macht mit dem Instrumente was er will, und mehr, als ich je für möglich gehalten hätte. Schade nur, daſs die Komposition seiner Konzerte und Solo's — leider seine eigene — so äuſserst elend war. Zum Schlusse machte er eine Menge schnurriger Kunststücke, auf und mit der Flöte, die freylich dem Publikum *en gros* viel Spaſs zu machen schienen, wovon ihn aber doch jeder verständige Zuhörer gern dispensiert hätte.
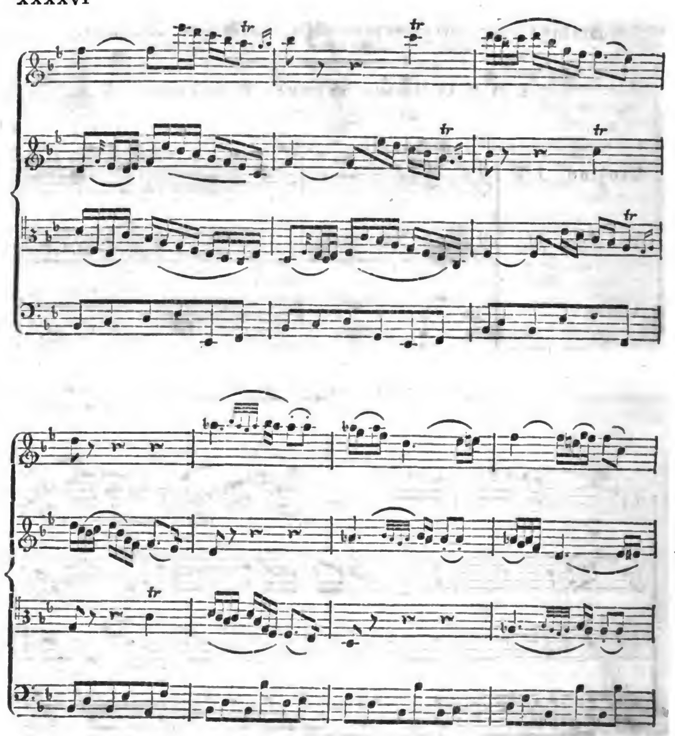
(Hierbey die Beylage No. XV. und das Intelligenz-Blatt No. XV.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.
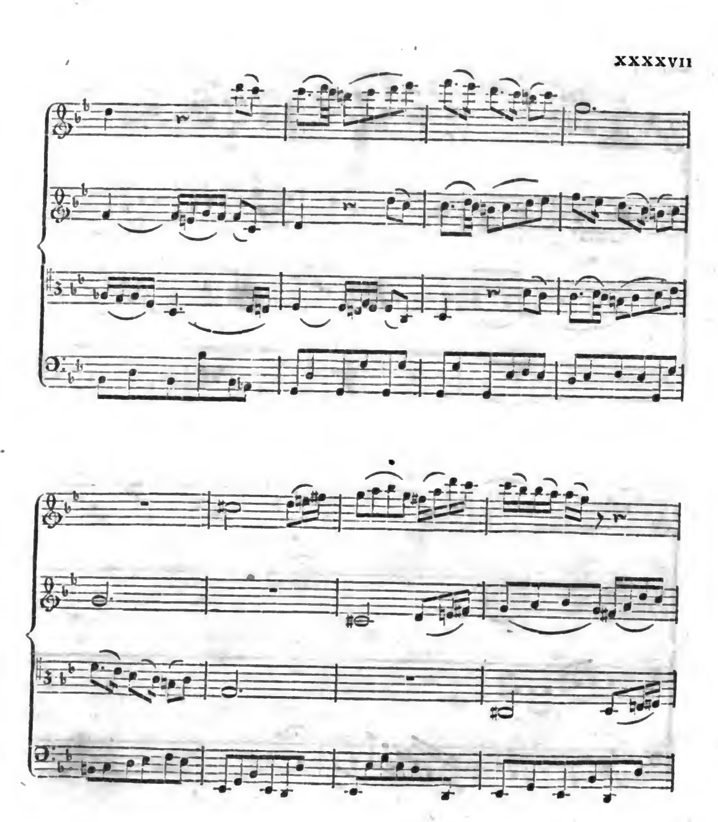
Beilage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.
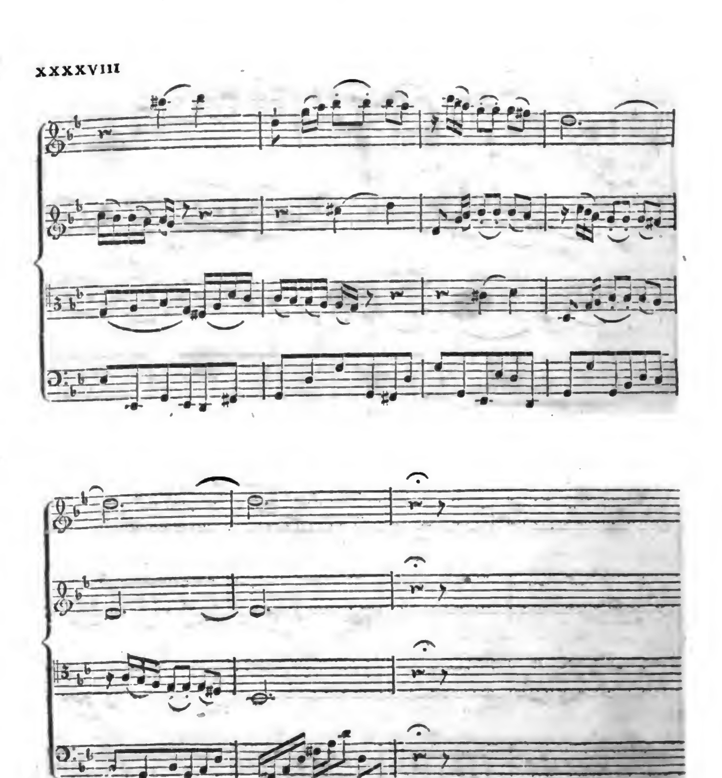
KANON aus Andreas Rombergs drei Quartetten.





tr
tr
tr
tr
tr
tr





INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny. №. XV. 1799.

Ankündigung.

Der Beyfall, den mein Oratorium: die Schöpfung allhier zu erhalten das Glück hatte, und der in dem 16ten Stücke der Musikalischen Zeitung geäufserte Wunsch, dafs dessen Bekanntmachung nicht, wie es bisher zu oft geschah, den Ausländern überlassen seyn möge, haben mich bewogen, diese selbst zu veranstalten.

Das Werk soll also, nett und richtig gestochen, auf gutem Papiere abgedruckt, nebst dem Deutschen auch mit englischem Texte versehen, in drey oder höchstens vier Monaten erscheinen, und zwar in vollständiger Partitur, damit eines Theils meine Arbeit in ihrem ganzen Umfange dem Publikum vorgelegt, und so der Kenner sie zu übersehen und zu beurtheilen in Stand gesetzt, anderen Theils für den Fall, da man irgendwo das Werk aufführen wollte, die Ausziehung der Stimmen erleichtert werde.

Der Preis des Oratoriums, das gegen 300 Seiten enthalten wird, ist auf drey Dukaten, oder 13 Fl. 30 Kr. Wiener Courant bestimmt, und obschon die Zahlung nicht eher, als bey dessen Ablieferung zu geschehen braucht, so wünschte ich doch, dafs diejenigen, die sich es anzuschaffen gedenken, mich vorläufig davon unterrichten, und zugleich ihre Nahmen, um sie dem Werke vorzudrucken, schriftlich angeben wollten.

Die wirkliche Ausgabe des Oratoriums, wovon jedes Exemplar mit meiner Nahmens-Unterschrift bezeichnet seyn soll, wird zu seiner Zeit durch eine besondere Nachricht angekündigt werden.

Wien, den 15ten Junius 1799.

Joseph Haydn,

Doctor der Tonkunst, Kapellmeister in Diensten Sr. Durchl. des Hrn. Fürsten von Esterhasy und der Königl. Schwedis. musikal. Akademie Mitgliede.

In Wien, Vorstadt Gumpendorf, untere Steingasse, No. 73.

Nachricht.

In dem 33ten Stück der Musikalischen Zeitung sind Clementi's Walzer angezeigt und die Hrn. Artaria u. Comp. ziemlich als Verleger mitgenommen. Nicht diese Musikhandlung ist der erste Herausgeber. London ist der erste Ort, wo dies Product erschienen ist, auch Hr. André in Offenbach hat dies Werk gestochen und dann erst die Hrn. Art. u. Comp.; ich höre auch, dafs es in Berlin soll gestochen werden. In Paris sind diese Walzer auch gedruckt. Der Londner Verleger, da ich das Original nicht bey der Hand habe, ist mir entfallen.

Auch die 6 Sonatinen Op. 38. sind zuerst in London gedruckt: dort mufs also der gesucht werden, so Clementi's Namen mifsbrauchet. Die Schuld der ersten Herausgabe kann daher nicht Hrn. Art. u. Comp. zur Last geleget werden.

Gayl.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Winter Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra: I Fratelli rivali. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

— Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra: Das unterbrochene Opferfest. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

Beczwarzowsky Gesänge beym Klavier, ae. 18 Gr.

Clementi zwölf Walzer für das Pianoforte mit Begleitung eines Tambourins und Triangels. ae. 40. Werk.

Gyrowetz, Divertissements pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle Op. 36. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

Ouverturen, im Klavierauszuge der neuesten und beliebtesten Opern, No. 1. aus dem unterbrochenen Opferfest, von Winter. ae. 8 Gr.

— detto No. 2. aus: Gli amori marinari, von Weigl. ae. 8 Gr.

— detto No. 3. aus dem Labyrinth, von Winter. ae. 8 Gr.

Pas de deux aus detto tr. 4 Gr.

Salieri Ouverture dell' Opera: Eraclito, e Democrito tr. 6 Gr.

— Duetto aus detto: Imperate anime amanti tr. 6 Gr.

— Aria aus detto: Amor pietoso amore tr. 10 Gr.

— Ouverture a quattro Mani dell' Opera: Palmira tr. 8 Gr.

— Terzetto aus detto: Coppia si tenera tr. 4 Gr.

— Quartetto: Silenzio facciasi aus detto tr. 4 Gr.

Süſsmayer Aria aus der schönen Schusterin: Lieber Vater jezt gehts an tr. 8 Gr.

Weigl Duetto I Solitarj: Dubbia e lassa ahime tr. 6 Gr.

— Terzetto: se il ciel cosi destina tr. 8 Gr.

— Ouvertura dell Opera: l'Amor Marinaro tr. 8 Gr.

— Terzetto: Pria chio l'impegno aus detto tr. 6 Gr.

— Duetto aus detto: Il ciel che minaccia tr. 4 Gr.

— Duetto aus detto: Eccolo in tal momento tr. 4 Gr.

— Duetto aus detto: Al primo col pod ochio tr. 12 Gr.

— Duetto aus detto: Tu? — marito? — tr. 8 Gr.

— Ouverture de l'Academie del Maestro cosilfaut tr. 8 Gr.

— Terzetto aus detto: della mia chiara voce tr. 6 Gr.

— Auszug einiger Musikstücke aus dem Ballet: der Tod des Hercules 1 und 2s Heft tr. jedes 11 Gr.

— Auszug einiger Arien aus dem Ballet der Raub der Helena tr. 10 Gr.

— Auszug einiger Arien aus dem Ballet die Zerstörung der Stadt Troja, 1s Heft tr. 16 Gr.

— detto — 2s Heft tr. 18 Gr.

— Auszug der besten Stücke aus dem Ballet Alonzo und Cora 1s 2s und 4s Heft tr. jedes 10 Gr.

— 3s Heft tr. 12 Gr.

— 5s detto tr. 14 Gr.

— detto complett. tr. 2 Rthlr.

Weigl Alonzo und Cora ridotta in Quartetti per 2 Violons, Viola et Violoncello tr. 3 Rthlr.

— Duos pour deux Flûtes No. 1. tr. 1 Rthlr. 4 Gr.

— Auszug der besten Stücke aus der Vermählung im Keller tr. 12 Gr.

Winter Ouverture aus dem unterbrochenen Opferfeste tr. 4 Gr.

— Aria aus detto: ich war wenn ich erwachte tr. 4 Gr.

— Aria aus detto: ich bin ich weiſs am besten tr. 4 Gr.

— Duetto aus detto: ich taug nicht zum Verbrennen tr. 6 Gr.

— Duetto aus detto: wenn mir dein Auge strahlet tr. 6 Gr.

— Duetto aus detto: ich will dein Gesicht zerkrallen tr. 8 Gr.

— Quartetto aus detto: Kind willst du ruhig schlafen tr. 10 Gr.

Wrauitzky Arie: am frühsten Morgen, aus der guten Mutter tr. 8 Gr.

— Auszug einiger Arien aus dem Ballet Zephir und Flora tr. 10 Gr.

Variationen über das beliebte Rondo aus Alcina tr. 4 Gr.

Zingarelli Ouverture aus Pirro tr. 6 Gr.

— Rondo: Ombra adorata aspetta; aus Giulietta e Romeo tr. 6 Gr.

Haydn grande Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte Op. 82. ar. 1 Rthlr.

— Variations pour le Clavecin ou Pianoforte Op. 83. ar. 16 Gr.

Beethoven Tre Sonate per il Clavecimbalo o Forte-Piano con un Violino Op. 12. ar. 2 Rthlr. 8 Gr.

— X Variations pour le Clavecin ou Piano-Forte sur le Duo: La Stessa, la Stessiſsima de l'Opéra Falstaff osia le Tre Bourle No. 8. ar. 16 Gr.

Clementi 12 Walzer pour le Clavecin ou Pianoforte Op. 40. ar. 1 Rthlr.

Gyrowetz Divertimento per il Clavecimbalo o Pianoforte con un Violino e Violoncello Op. 25. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.

Millico Sei ariette Italiane par l'Arpa o pianoforte 1a Part. ar. 1 Rthlr.

— 2 — ar. 1 —

— 3 — ar. 1 —

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten July. N°. 40. 1799.

Abhandlung.

Vorschläge zu Betrachtungen über die neueste Geschichte der Musik.

Wir haben eine sattsame — vielleicht überflüssige Anzahl von Werken über die Geschichte der alten Musik: über die Geschichte der neuesten fast gar keins. Auch Forkel bricht ab, wo sein so sehr schäzbares Buch sich den jetzigen Zeiten nähert: und wenn er auch nicht bestimmt erklärt, dafs er hier aufhören werde: so ist das, dafs er aufhört, mehr als jene Erklärung *).

Woher kömmt das? Ist es auch hier Gesetz, das Gegenwärtige nur zu geniefsen, das Längstvergangene nur — im höhern Sinne des Worts, zu kritisiren? Oder hält die Geschichtschreiber der Musik dieselbe Besorgnis ab, welche die Geschichtschreiber der Staaten oft abhält, die neuesten Zeiten und Ereignisse darzustellen? Oder endlich ist die Schwierigkeit, das, was man so gar genau und mit allen Nebenumständen, wovon man also so viel und so viel Einzelnes weifs; wobey man vielleicht selbstthätig ist und folglich Parthey nimmt — zu sondern, das Wichtigste nur herauszuziehen, dies unter bestimmte, hohe Gesichtspunkte zu bringen, sich durch die Menge vergänglicher Nebendinge nicht zerstreuen, nicht aufhalten, durch Vorliebe für Einzelnes nicht irren zu lassen, und nun das Ganze, wie die ältern Maler Italiens ihre Figuren — grofs und doch leicht übersehbar, mit reichen Massen von Licht und Schatten übergossen und doch nicht umflittert, darzustellen: — ist diese Schwierigkeit die Ursache, warum wir keine allgemeine Geschichte der neuesten Musik haben?

Vielleicht: denn wahr ist es allerdings — um wie viel leichter es ist, etwa die Stiftung und Begründung der altrömischen Republik zu schildern, als die Stiftung und Begründung der neufränkischen: wenigstens um eben so viel leichter ist es, Etwas recht Gutes z. B. über die altgriechische Musik zu sagen, als über die Kultur der Musik etwa unter den jetzigen Deutschen und über die Ausbildung der Nation für diese Kunst. „Und gleichwohl bietet die Geschichte „zum ersten zu wenig zuverlässige Data dar?" Eben darum! „Und gleichwohl liegt das leztere vor unsern Augen da?" Eben darum! —

Gleichwohl wäre es doch gewifs Zeit, dafs irgend ein guter Kopf und wohlunterrichteter Mann es wagte, diese Schwierigkeiten zu bekämpfen, und uns eine solche Geschichte der neuesten Musik zu geben. Wir sollten doch wohl endlich erfahren, wohin wir gekommen, und wie wir dahin gekommen; wir sollten daraus leichter übersehen lernen, was uns vornehmlich zu thun obliege, um einem höhern Ziel, als alle Erfahrung geben kann, näher zu rücken; wir sollten daraus vielleicht auch den kürzesten und sichersten Weg zu diesem Ziel abnehmen können. —

Welcher Plan zur Ausarbeitung eines solchen Werks dürfte aber wohl der zweckmäfsigste seyn? Ich weifs es nicht: aber ich habe allerley darüber geträumt. Hier sind einige meiner Träumereyen.

Soll eine solche Geschichte der Musik und der Bildung einer Nation, z. B. der Deutschen,

*) Der zweyte Theil dieses Werkes, dem noch ein dritter nachfolgen soll, ist bereits unter der Presse, und wird noch in diesem Jahre erscheinen. d. Redakt.

für diese Kunst, nicht, wie gewöhnlich, Geschichte einzelner verdienter Männer werden: so muſs sie, wie mich dünkt, mit der Geschichte der Bildung der Nation überhaupt; oder, wenn dies ja allzuweitaussehend schiene, wenigstens mit der Geschichte der Kultur aller Künste und der Nation für dieselben, fortschreiten. Im ersten Falle würde das die Grundpfeiler des Gebäudes ausmachen, was man den zu dieser oder jener Zeit herrschenden allgemeinen Geist der Nation im Ganzen und Groſsen; im zweyten Falle, das, was man Zeitgeschmack nennet.

Zeitgeschmack — man stoſse sich nicht an dies verrufene Wort. Nicht alle verrufene Münzen sind ohne innern Gehalt — wie nicht alle verrufene Wahrheiten. So ist auch dieser Zeitgeschmack, auf den man gewöhnlich kleinlicher Weise mehr bemitleidend herablächelt, als sinnend merkt — nicht etwa Fortzittern eines Stoſses des Ohngefährs, nicht etwa blinder Zug des groſsen, unbehülflichen Haufens hierhin, dorthin u. s. w.: sondern das Resultat mannichfaltiger Beobachtungen und Einsichten, vielseitiger Erfahrungen — kurz, er ist Geist der Zeit, im höchsten Sinne des Worts, auf Kunst angewendet *).

Darf ich, um mich von diesen leidigen Gemeinsprüchen loszuwinden, einige Beyspiele hersetzen?

Deutschland. Anfang der zweyten Hälfte des jetzigen Jahrhunderts. Im Allgemeinen — ziemliche politische Ruhe, Wohlstand: viel ruhiger beglückender Genuſs, weniger Selbstständigkeit und Originalität; richtiges, aber mehr zartes als starkes Gefühl; viel Korrektheit und Politur; allgemeiner Eudämonismus aus Gründen, nicht nur in Büchern, sondern auch im Leben. — — In den Künsten, z. B. in der Dichtkunst: ausschlieſsliche Liebhaberey an den französischen Dichtern; höchster Preis der französischen Tragödie, Anbetung einer Henriade — Und nun in der Musik vor allen Hasse, Graun, und Sinn für sie und ihre Weise. Anfang der feinern deutschen Operette u. s. w.

Etwas späterhin. Aus Ruhe und Wohlstand entsprungener schwächlicher Geistesluxus, bequemer Genuſs; keine Selbstständigkeit und Originalität: matt hinsterbendes, unnatürlichleicht reizbares, doch flüchtiges, leicht zu befriedigendes, nicht tiefes Gefühl; in Büchern und im Leben allgemeiner Eudämonismus aus Liebe zur Bequemlichkeit und zum Wohlleben — — In den Künsten, z. B. in der Dichtkunst — um, aus leicht begreiflichen Ursachen, nur Eins anzuführen — Vergötterung Gellerts — Und nun in der Musik vor allen, die neuern Italiener in Deutschland und deren Nachtreter; Sinn nur für sie: deshalb Gluck verachtet, Händel nicht gekannt, die Bache, aus Furcht gepriesen, übrigens zur Ruhe gesezt — Menge der Virtuosen — Sinken der feinern deutschen Operette.

Anfang unsrer jetzigen Zeit. Politische und philosophische Unruhe, Aufreiſsen des Geistes, zum Theil durch Drang und Gewalt der Umstände: Kraft kämpfend gegen Kraft; groſse, zuweilen verwegene Selbstständigkeit; kühne, zuweilen ausschweifende Originalität; hoher Schwung und mächtiges Wiederhalten des Gefühls; zertrümmerter Eudämonismus — wenigstens in Büchern und in der Meinung; Erwerbung der Idee vom Idealen überall; edles, zuweilen gewaltsames Ringen und Aufstreben zur Erreichung desselben — — In der Dichtkunst, — um, aus gleichfalls leicht begreiflichen Ursachen, nur Einiges anzuführen — Göthe, Schiller, und Sinn für sie — Und nun in der Musik, Mozart und J. Haydn als Helden und Führer; die neuesten Italiener meistens verdrängt, Händel und die Bache mit Ehrerbietung hervorgesucht, — Neue deutsche

*) Anmerkung. Dass durch diese Erklärung nicht etwa immer dem Zeitgeschmack gehuldigt werden soll, ist wohl an sich selbst klar. Man kann ja auch schief beobachten, einseitige Kenntnisse hegen, trügliche Erfahrungen machen; oder man kann auch aus richtigen Beobachtungen, gründlichen Einsichten und treflichen Erfahrungen, falsche Resultate ziehen. Der Verfasser.

Oper, heroisch-komisch — vielleicht besser humoristisch genannt, u. s. w.

Ich weifs es wohl, wie wenig diese einzelnen Züge, denen man viel Ehre anthut, wenn man sie flüchtige Konture nennet — sagen wollen. Sie sollen aber auch nur meine Träumerey verdeutlichen. Veranlassen wollt' ich, nicht ausführen; fragen, nicht behaupten. Ich kenne die Schwierigkeiten der Ausführung eines solchen Werks — darum wollte ich nur fragen; ich kenne aber auch die Wichtigkeit und Verdienstlichkeit desselben — darum wollte ich fragen. *Friedr. Rochlitz.*

Leipzig

Recensionen.

Die Geister des Sees. Eine Ballade von Fräulein Amalie von Imhof, für das Fortepiano komponirt von Joseph Wölfl. Leipzig bey Breitkopf und Härtel, (1 Rthlr. 8 Gr.)

Die Komposition dieser recht artigen Ballade ist eine so angenehme Erscheinung, dafs jeder Freund und Kenner von wahrer Musik, von ächtem Sinn für Schönheit, und gewohnt, sich der Empfindung von Kunstwerken nur unter der Bedingung ihrer innern reinen Zweckmäfsigkeit ganz hinzugeben, sich nach wiederholtem Genusse desselben — denn sie will, mit allem Recht, um ganz festgehalten zu seyn, erst durchstudirt und geübt seyn — nicht anders, als einer begeisterten Theilnahme an einem so meisterlichen Produkt der Phantasie und des höhern Kunstfleifses überlassen kann, so sehr erfüllt sie (bis auf ein paar Kleinigkeiten der Wortgebung) alles, was Gefühl, Geschmack und die über alles waltende Kritik von einem Produkte dieser Gattung, das eine Einheit seyn soll, erfordern.

Rec. bedauert schon im Voraus, dafs, bey dem trüben mifstrauischen Sinn, den die Fluth von halbguten und weit mehr schlechten musikalischen Erscheinungen in allen edleren Kunstseelen verbreiten mufs, ein so hochklingendes Urtheil vielleicht für Ausdruck eines enthusiastischen Gemüths genommen werden wird. Allein er will dies lieber über sich ergehen lassen, als seiner gerechtesten innern Ueberzeugung, wie noch weniger einem wahrlich guten Kunstprodukte etwas vergeben. Und warum soll man denn, wenn man sich pflichtmäfsig durch so viel Mittelmäfsiges durcharbeiten mufste, von etwas Gutem nicht einmal auch mit Wärme sprechen? — Rec. mufs von sich gestehen, dafs er die Ballade nicht so ganz ohne einiges Mifstrauen in die Hand nahm; denn keine Kompositionsart ist leichter zu verfehlen, als diese.

Die Behandlung einer Ballade, so klein sie als Werk scheint, erfordert dennoch, aufser dem Talent der Erfindung, das sich hierbey, wie in dem eigentlichen Drama am wenigsten entbehren läfst (wie bereits ein anderer Rec. No. 36 diese Aehnlichkeit sehr richtig angedeutet hat) eine sehr sichere Beurtheilung, um nicht die Musik mit einer gewissen schulmäfsigen Gravität allein gehen zu lassen, noch auch hypergenialisch alles durch einander zu mengen, — einen festen Ueberblick, der nur durch Bildung und Vielarbeiten erworben wird, um die vielerley kleinen durcheinander strebenden Massen des Gedichts, die nur durch eine wilde Phantasie verbunden scheinen, als wohlberechnete Bestandtheile eines Ganzen richtig in der Musik darzustellen und zu verbinden, ihnen einen freyen, ungekünstelten Ausdruck zu geben, der dennoch für die Hauptstimmung der Seele beim Anschaun des ganzen Tongemäldes berechnet seyn mufs, und eine gewisse Behutsamkeit, bey den Malereyen von Objekten der Empfindung, die viel im Gebiete sichtbarer Gegenstände zu liegen scheinen. Dabey ist es nicht leicht, leidenschaftlich und zugleich rhetorisch-richtig zu deklamiren, die Uebergänge vom Ausdruck des Romantischen, Heimlichen, Grausenvollen zum Ausdruck des Weichen und Zarten in der Empfindung, abwechselnd mit der einfachen Erzählung, zu treffen, und dem Tone des Ganzen die gehörige Haltung zu geben, vorausgesezt, dafs der Komponist nicht genug gethan zu haben glaubt, wenn er seine gesammelten Vor-

räthe von Harmonieen aufbietet, und einen wilden, unnatürlich verwöhnten Ohren nicht selten erwünschten, chromatisirenden Spektakel macht, und sich so eben zur Nothdurft noch an die lezten Grenzen des Geschmacks und der Vernunft hält.

Mögen es die Wiener Kunstgenossen nicht übel deuten, da wir in der That so wenig reine und vollendete Gesangstücke in Bezug auf die Anforderungen der höhern Kritik von dorther erhalten und man allda mit der Poesie gewöhnlich sehr übel umgeht, daſs es eben darum möglich war, gegen ein solches Produkt eines Wiener Künstlers einiges Miſstrauen zu äuſsern. Allein eine genauere Bekanntschaft mit demselben hat Rec. einmal auf die angenehmste Weise vom Gegentheil überzeugt, und er bittet deshalb Hrn. Wölfl um so lieber um Verzeiuung, je mehr er sich etwa bewuſst seyn mag, daſs noch mehr Ueberlegung als bloſses Talent ihn glücklich auf die gute Konstruktion dieser Ballade geleitet hat. Möge er denn auf diesem Wege als Komponist für den Gesang so fort gehen! Sein Genie und seine vertraute Bekanntschaft mit dem, was die Musik Gröſstes hat, mit dem unendlichen Reichthum der Harmonie, wird uns, bey immer geschärfterem Nachdenken über den Einklang und die Grenzen der Poesie und der Musik, alsdann noch viel Vorzügliches geben.

Was die oben hingestellten Sätze zum Behuf dieses Genre von Musik betrift, so mögen die Leser sie für ein gelegentliches Wort und einen Anhang zu jener vorhin citirten Recension nehmen.

Uebrigens ist diese Ballade auf sehr schönem Papier gedruckt und hat einen geschmackvollen Umschlag und ein schönes Titelkupfer von Schnorr und Böhm.

Zwölf deutsche Lieder mit Begleitung des Fortepiano's, in Musik gesezt und Ihro Königl. Majestät der regierenden Königin in (von) Preuſsen zugeeignet von Joh. Bernhard Hummel. Berlin auf Kosten des Verfassers. (1 Rthlr. 8 Gr.)

Die Dedikation ist so einzig, und giebt eine so deutliche Uebersicht über die Beurtheilungskraft und Kultur des Verfassers, daſs es wohl der Mühe werth ist, unsere Recension mit derselben zu eröfnen.

Nachdem er der Königin versichert hat, daſs er „mit dem dankbarsten Herzen und dem reinsten Vergnügen sich der ertheilten Erlaubnis bediene, dies musikalische Werk Derselben widmen zu dürfen," fährt er vertraulich-bescheiden fort, wie folgt: „Ich kann der ganzen Welt und vorzüglich Preuſsens Bewohnern Glück in dem Besiz der Gemahlin eines Fürsten wünschen, der täglich mehr das treffende Beyspiel eines empfindsamen Herzens und wohlthätiger Liebe für alle seine Unterthanen giebt." (Wirklich! dies ehrenvolle Zeugnis des Hrn. Hummel muſs der erhabenen Königin auſserordentlich lieb und wichtig seyn!) „Ohnerachtet mancher Bemühungen einiger erklärten Feinde der Künste und freymüthiger und aufrichtiger Menschen" (dies soll vermuthlich Ironie seyn!) „mir in dieser kleinen Unternehmung zu schaden" (nehmlich der Herausgabe auf Subscription. Welch eine Sprache vor einer Königin!) „so hat doch der würdigste und aufgeklärteste Theil des Adels dem Beyspiele seiner vortreflichen Königin zu folgen gewuſst u. s. w." (Wer diesen würdigsten Theil des Adels kennen lernen will, der sehe die Hummelsche Subscriptionsliste auf der folgenden Seite, die auf demselben Dedikationsblatte gedruckt ist.) „Glückliches königliches Paar!" — ruft er nun naiv aus. — „In diesem aufgeklärten Zeitalter, finden Leute von Talent, (wie unsereiner unmaſsgeblich) in dessen (nehmlich in des königl. Paares) Tugenden, wahre Beschützer, die die Gesinnungen Heinrichs des Vierten, und Friedrichs des Groſsen, in sich vereinigen." — Und nun schlieſst er, wie etwa ein Commis an den andern schreibt: „Ich habe die Ehre zu seyn Allerdurchlauchtigste Königin, Ew. Kön. Majestät — (was denn?) Johann Bernhard Hummel, musikalischer Compositor." Da haben wir's.

Hat man in seinem Leben einen solchen Sanskulottismus unter Musikern gesehen?

Ein Trinklied ist in dieser Sammlung (dessen Wahl beyläufig den Geschmack dieses Compositors dokumentiren kann), worin nebst andern schönen Dingen, z. B.

> Seht, die braven Franken wetzen
> Ihre Säbel schon zur Schlacht,
> Aus dem Lande sie zu hetzen
> Ist Herr Kondé längst bedacht.
> Auch soll an Italiens Gränzen
> Kaiser Peters Fahne glänzen etc.

von der Mode die Rede ist, von welcher es heifst:

> Willig tanzt nach ihrer Peitsche
> Wie der Franzmann so der Deutsche,
> Und für Biedersinn und Bart
> Gab sie Deutschen Lebensart.
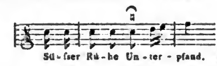
Da mögte man nun wohl, mit schuldigem Vorbehalt unsers deutschen Bartes, die Mode in Rücksicht des Hrn. Hummel einer merklichen Partheilichkeit bezüchtigen. — Doch lafst uns nun sehen, ob sein musikalisches Produkt die grofse Meinung, die er von sich selbst zu haben scheint — rechtfertigen, nie — aber doch wenigstens entschuldigen kann.

Wir wollen die Kritik nicht mit der Frage bemühen, ob dies denn wirklich Lieder im strengsten Verstande sind. Wir nehmen sie, wie sie sind, und uns jezt fast überall dargeboten werden. Man ist es schon gewohnt, darunter Gesänge zu verstehen, bunt und kraus, die allenfalls wohl auch ohne gerade diesen unterliegenden Text bestehen können, und wobey sehr wenig oder gar nicht auf den allgemeinen Geist der gesammten Strophen, auf den Bau der Verse, auf Accent und Numerus u. s. w. Rücksicht genommen worden ist. Wenn den Worten nur eine Melodie wohl oder übel übergelegt und unten drunter ein akkompagnirendes Fulsel von Dudeldum-Dudeldey ist, so ist das schon genug. Und da nun nichts leichter zu machen ist, als solch ein Fleurettenwerk, so dringen jezt die Fortepianolieder in Menge auf uns ein, und man kann sich vor allen den Triolen und Arpeggiaturen nicht mehr retten. Wenige haben dabey so viel Kenntnis und Geschmack, um sowohl Mannichfaltigkeit in die Begleitung zu bringen, als auch sie überall ganz rein gegen Bass und Melodie zu schreiben. Was will man machen? Alles Schreiben dagegen ist umsonst. Der Strom der Mode fluthet alle Regeln mit sich fort.
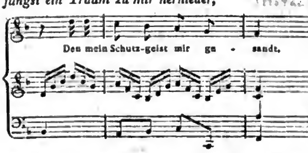
Dieser Art sind nun auch diese sogenannten Lieder, von welcher bedingten Benennung wir aber doch das 106 Takte lange Duett eines zärtlich liebenden Ehepaares in vier Notensystemen gänzlich auszunehmen uns die Freiheit von Hrn. H. erbitten müssen. Ohne irgend etwas Neues, Eigenthümliches zu haben, das etwa auf Genie oder höher gebildeten Kunstsinn schliefsen liefse, sind sie, aufser den ziemlich gefälligen, obwohl hinlänglich bekannten Melodien, ganz gewöhnlicher Art und Natur, wie wir sie häufig haben, und mitunter in der Bearbeitung um ein ziemliches schlechter. Denn der Text, selbst der ersten Strophe, ist gröfstentheils durchaus unrichtig behandelt, und der Komponist weifs die Musik zu demselben im Ganzen wenig so anzulegen, dafs man daraus ersähe, er habe richtig empfunden und gehörig darüber nachgedacht. Sodann ist die Begleitung zuweilen gemein, steif und gezwungen, und Stellenweis gar unrichtig in der Harmonie und was sonst noch der Fehler sind, die man unter die Rubrik der Mixturfebler bringen mögte. Dies soll nun erwiesen werden.

Was den ersten Punkt betrift, so liefsen sich der Beyspiele am mehresten ausheben; wir wollen aber nur gelegentlich bey einigen stehen bleiben. Da ist No. 1. Mein Traum. Die erste beklimperte Strophe sieht so aus. Das Tempo ist Andantino. „*Als von Schlummer leis beschlichen* (Pause) *sich die Augenwimper schlofs* (Pause) *und die Bilder all' erblichen*, (hier geht eine kurze Pause noch an) *die der Tag um mich ergofs* (nun ist man schon wieder im vollen Schlufs der Tonika, da doch erst der Nachsatz

kommt): *sank mit rosigem Gefieder*, (Pause) *süsser Ruhe Unterpfand*, (dieser Zwischensatz sollte durch eine Ausweichung der Harmonie bezeichnet werden, dafür ist er immer noch fort in der Tonika und heifst noch dazu so:



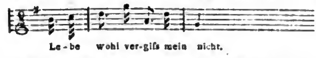
da doch die Worte *süfser Ruhe* ausgehoben und nicht so durch zwey leere Sechzehntheile abgefertigt werden sollten; gleich wie auch *Unterpfand* durchs Aufsteigen unrichtig skandirt ist;) *jüngst ein Traum zu mir hernieder,*



welch eine unreimliche und triviale Begleitung!
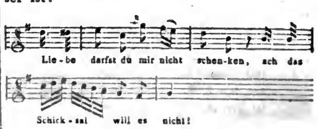
Nun wird blos erzählt, denn jezt ist nichts davon hörbar, „*rauher Winterstürme Brausen hörte mein erschrocknes Ohr, kalter Regengüsse Sausen schallte aus dem Sturm hervor* — und da stürmts denn in F moll daher. Und warum dieser ungeheure Spektakel? — Ach! um eines armen Vögleins willen, dem der Sänger am Fenster der Zelle Liebes und Gutes erweisen kann. Mein! darum starren einen die Zwey- und dreyfsigtheile entgegen!

No. 2. Lebewohl. Schlechterdings unbedeutend und tausendmal gehört. Zu dem, wenn der Verfasser nicht etwa das Schluchzen hat ausdrücken wollen, so weifs man nicht, warum er die kurze Sylbe so hoch hinauf geprefst hat.



h hätte genug ausgereicht, und es wäre viel richtiger gegeben gewesen.

Die Worte: *Liebe darfst du mir nicht schenken, ach das Schicksal will es nicht!* erfordern einen ganz andern treueren Ausdruck, als dieser ist:
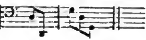


auf welche Melodie folgende Worte eben so gut und noch besser passen würden:
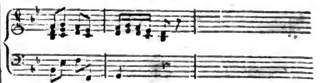
Weisst Du was, Du holde Kleine,
Komm mit mir ins grüne Gras.

Man ist wohl eben nicht mit dem Schicksal überworfen, wenn man in so zierlicher Weise davon singen und sagen kann.

Beyläufig, ein Komponist von feinerm Ohr und jede Bewegung in sich erlauschend, würde auch keinen Schlufsbafs so stellen, wie der hier:
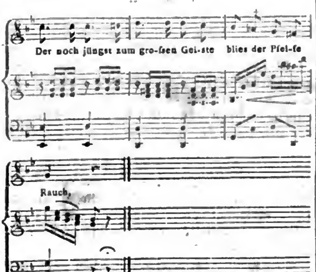


Von der Todtenklage, No. 3, sind die vier ersten Zeilen nicht übel, aber die andern vier taugen wieder nichts. Was soll man aber gar zu solchen horrenden Verstöfsen gegen die ersten Grundregeln der Harmonie sagen, als Takt. 7 und 8 in der Begleitung vorkommen? Man traut kaum seinen Augen.



Kann ein Mann so setzen, der ein Buch schreiben will, wie man nach allen Regeln des reinen Satzes durch alle Dur- und Molltöne moduliren soll?

Die Stelle: *doch wo ist die Kraft der Fäuste, wo des Athems Hauch?* ist an sich ganz gut in der Oberquinte von G moll gehalten, wiewohl

diese Frage unter allen sechs Strophen nur in der ersten vorkömmt, welches jedoch nur dem Dichter, nicht dem Komponisten zur Last gelegt werden kann. (Streng genommen, müfste die Frage erst am Ende der Strophe ihren Ausdruck finden, oder besser, solch ein Lied gar nicht komponirt werden.) Allein nun kehrt dieser höchst ungeschickt wieder in die vorliegende Sexte zurück, um sie noch einmal durch Erhöhung als Leitton zur Dominante zu brauchen, und warum das? um den **bestimmenden** Nachsatz auszudrücken! — Wie sinn- und geschmacklos dieser Compositor mit Text und Noten umgeht, davon ersehe man hier wieder ein Beyspiel:



welche Lage der Stimmen! und welche Spielerey mit dem Rauch! Und nun singe man auf diese Trauertöne aus andern Strophen, z. B. *die Schenkel flohen behender,*
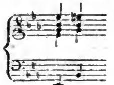
Als der Hirsch der zwanzig Ender,
Als des Berges Reh.

Oder: *legt ihm unters Haupt:*
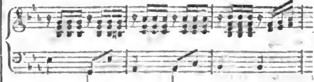
Auch des Bären fette Keule,
Denn der Weg ist lang.

No. 4 und 5 gehen an, obwohl man an dem bekannten **ehelichen guten Morgen** längst satt und genug hat. — No. 6. Die ebenfalls bekannte **eheliche gute Nacht**; auch nichts Besonderes. Warum auf die unterstrichenen Sylben: *unser Taglauf ist voll-bracht*, begleitende Sechzehntheilfiguren gesezt sind, da doch überall nur Bewegung in Achteln ist, sieht man gar nicht ein. Sie werden doch wohl nicht den Lauf andeuten sollen.

No. 7. Das **Duett** gehört zwar nicht hieher, aber es singt sich doch und hat manches Angenehme. Nur ist es sehr sonderbar, dafs die zweyte Stimme im Altzeichen steht. Erstlich kennen das wenige Sänger; zweytens kann einer Altstimme doch wohl nicht das tiefe f zugemuthet werden, und sodann kann die Stimme ja nur eigentlich für den Tenor seyn. Denn der zärtliche Ehemann wird doch wohl nicht das Unglück haben sollen, durch die Fistel singen zu müssen? S. 13 kommt folgender reiner Satz vor:



ferner S. 14 folgende Begleitung:



die wohl Niemand rein finden kann, der da wissen sollte, dafs für das Ohr die Harmonie hier auf die beyden Haupttakttheile zu rechnen, und das zweyte Achtel im Basse nur als eine Durchgangsnote zu betrachten ist.
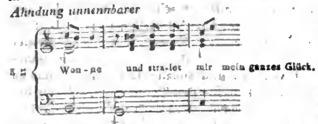
In der auch wer weifs wie oft abgedroschenen **Elegie** No. 8. *Schwermuthsvoll etc.* die hier recht herzlich durchgedudelt wird, herrscht eine seltsame Skansion. Man urtheile: *Schwermuths | voll und dumpfig hallt Ge | laute vom be | moosten Kirchenthurm her | ab*; und dann wieder: *und der Todtengraber gräbt ein Grab.* | Könnte

wohl ein Schüler mit dem Sylbenmaas ärger umgehen?

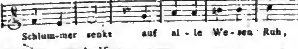
No. 9 ist dafür, einige Kleinigkeiten der Accentuation abgerechnet, ganz hübsch.

No. 10 ist das bewufste Trinklied von Herrn Kondé und seines gleichen.

No. 11 die Sonne — hat auch ihre Flecken, von welchen wir nur folgenden sichtbar machen wollen. Die Stelle ist: *weckt mich zur Ahndung unnennbarer*



welcher Aufschwung zu einer so frappanten Modulation sehr übel angebracht. Der Anfang, von No. 12 klingt, als wenn er aus einer Schulzischen Hymne entlehnt wäre. Uebrigens ist hier den ersten vier Versen ihr Recht keineswegs wiederfahren; denn statt



sollte es so heifsen:

Schlum-mer senkt auf al - le etc.

und so auch in den zwey andern Versen. Auch sollte richtiger statt des Zweyvierteltakts der Vierverteltakt gewählt seyn u. s. w.

Und somit hätten wir uns nun unserer Beweise hoffentlich sattsam entledigt. Wir sind, nicht etwa der Wichtigkeit dieses Produkts an sich, sondern des Umstands wegen diesmal weit über die gewöhnlichen Grenzen einer Anzeige hinausgegangen, weil eine etwas strenge Kritik einmal zur Belehrung und Warnung für den Trofs unserer Liederschreiber dienen kann, und insonderheit, damit Hr. Hummel nachdrücklich daran erinnert werde, wie viel ihm noch fehlt, um sich selbst mit Grunde den vielbedeutenden Namen eines musikalischen Compositors beylegen zu können. Seiner Eigenliebe, die ihm noch sehr beyzuwohnen scheint, werden wir wohl dadurch etwas zu nahe treten; allein dafür kann man nicht. Unterdefs damit er nicht etwa diese Kritik aus einem verkehrten Gesichtspunkt ansehe, wie das in solchem Falle nicht ungewöhnlich ist, so sey ihm hiermit die Versicherung ertheilt, dafs Rec. ihn weder persönlich kennt, noch in Berlin lebt*), noch auch in der allergeringsten Konnexion oder Kollision mit ihm sich befindet.

Anekdote.

Der berühmte Violinspieler, der ältere L—, kam nach Paris, wohin sein Ruf längst vorausgegangen und bis zu Ludwigs XIV. Ohren durchgedrungen war. Der König will den Geiger sprechen. L—, der eben so unordentlich in seiner Kleidung, als geschickt in seinem Spiel war, mufs, unter tausend Verwünschungen in ein Gallakleid kriechen. — Jezt stehet er im Vorzimmer, gepuzt — aber ein ziemliches Loch in einem seiner Strümpfe, welches unglücklicher Weise Niemand, und er am allerwenigsten bemerkt.

Sie sind der berühmte L—, von dem man sagt, dafs er Alles auf seinem Instrument machen kann?

redet ihn der König an —

Ew. Majestät —

stockt L —

ich bin L — und jenes gnädige Urtheil —

Nun wenn es wahr ist, so machen Sie sich vorerst ein paar Strümpfe darauf — Diese brauchen Sie nothwendig!

sagte der König — —

*) Nach Allem, was wir über die Verhältnisse des Rec. wissen, können wir die Wahrheit dieser Versicherung bestätigen. d. Redakt.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten July. №. 41. 1799.

Abhandlung.

Ueber die Tonzeichen, nebst Vorschlag einer kleinen Veränderung in Absicht der Benennung der Töne.

Die Zeichen, mit welchen in der Musik die Töne bezeichnet werden, und welche theils in ihrer Benennung, theils in ihrem Schriftausdrucke bestehen, sind zu den verschiedenen Zeiten auch sehr verschieden gewesen. Die ältern Völker benannten und bezeichneten die Töne mit den einzelnen in ihrer Sprache eingeführten Buchstaben, so wie sie auch die Zahlen bezeichneten. In den ältern Zeiten, wo man den jezt so grofsen Umfang der Töne noch nicht hatte, bediente man sich blos der Buchstaben, welche man über die darnach zu singenden Texteswotte sezte, bis man nach und nach eine gewisse Anzahl paralleler horizontaler Linien annahm, auf selbige zuerst die Buchstaben selbst als Tonzeichen, bald darauf aber statt der Buchstaben Punkte sezte und anfänglich blos die Linien, nachher aber auch, als man die Zahl derselben auf fünfe gesetzet hatte, die Zwischenräume derselben auch damit bezeichnete, eine dieser Linien aber durch ein vorgeseztes Zeichen, welches der Schlüssel genennet wird, bestimmte, nach welcher die übrigen Punkte der Reihe nach benennet werden sollten. Dafs man, bey vermehrtem Umfange der Töne, in mehrere Oktaven zum Behuf der Harmonie mehr solcher Liniensysteme zusammensezte, und jedem derselben ein höheres oder tieferes Tonzeichen zum Schlüssel bestimmte, kam der Deutlichkeit und Bequemlichkeit in der Uebersicht so zu statten, dafs man bis jezt bey dieser Bezeichnung geblieben ist, zumal man an diesen Punkten diejenigen Bezeichnungen anbringen konnte, welche die Dauer der Töne bemerken sollten; und da man zwischen den aufeinander folgenden Tönen noch Zwischentöne fand, selbige durch die vorgesezten Veränderungszeichen angab. Diese Bezeichnung der Töne, welche man die italienische Tabulatur nennet, hat sich nun seit dem 13ten Jahrhundert erhalten und ist von den mehresten europäischen Völkerschaften angenommen und nur nach und nach bey mehrerer Vervollkommnung der Tonkunst verbessert worden.

Allein die Benennung der Töne ist mehrern Veränderungen unterworfen gewesen, ob man schon darinnen übereinkam, die verschiedenen Töne mit den Namen der Buchstaben zu belegen, welche man anfänglich bis auf 15 hinaufsteigen lassen, die aber von dem Pabst Gregorius M. auf die ersten sieben Anfangsbuchstaben herabgesezt und sodann bey jeder Oktave wiederholet wurden, und wie wohl hätte man gethan, wenn man lediglich dabey geblieben wäre. Allein Guido von Arezzo, ein Benediktinermönch glaubte, Gott und dem heiligen Johannes dem Täufer einen Dienst daran zu thun, wenn er zum Behuf des Gesangs die ersten Sylben des an leztern gegen die Heiserkeit gerichteten lateinischen Stosgebetleins: *Ut queant laxis resonare fibris etc.* zur Benennung der Töne in der diatonischen Oktave anwendete. Er bediente sich also der darinnen enthaltenen sechs Anfangssylben *ut, re, mi, fa, sol, la*, dergestalt, dafs die Sylben *mi, fa*, allezeit auf den diatonischen halben Ton fallen mufsten. Diese Einrichtung und dafs dieser Sylben nur sechs, dagegen aber doch sieben Töne damit zu benennen waren, verursachte, dafs man, ehe noch die sechs Sylben durch waren, wieder von vorn an-

fangen mufste, damit *mi fa* wieder auf den nächsten halben Ton pafste, z. B.

c d e f g a h c
ut re mi fa sol la
re mi fa

und auf diese Weise wurden die Töne in allen Tonarten benennet. So vielen Schwierigkeiten diese Einrichtung oder die sogenannte Solmisation unterworfen war, so wurde sie doch durch hierarchische Unterstützung in allen Ländern, so zur abendländischen Kirche gehörten, eingeführet, und man findet sie noch in Spanien, Frankreich, Italien etc. ja sie hat noch zu Anfange dieses Jahrhunderts in Deutschland heftige Vertheidiger gehabt. Allein vielen stand es doch nicht an, sieben Töne nur mit sechs Namen zu benennen, sezten daher noch die Sylbe *si* am Ende dazu, verwandelten auch das stumpfe *ut* in *do*, welches meines Wissens, noch die Italiener thun; dagegen die Niederländer wählten die Sylben *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni.* Nicht weniger hat neuerer Zeit der sel. Kapellmeister Graun in Berlin die Sylben *da, me, ni, po, tu, la, be* in Vorschlag gebracht, von welchen auch der Herr Kapellmeister Hiller, in seiner Anleitung zum richtigen Gesange, jedoch nicht als Tonbenennungen, sondern als unbestimmtem Text Gebrauch macht. Aufser dieser Solmisation hat man die Buchstaben *a b c d e f g h* beybehalten, und um die grofsen und kleinen halben Töne zu benennen, denselben die Sylben *is* oder *es* angehängt. Ob ich nun schon im Ganzen gegen diese Benennung der Töne durch Buchstaben nichts einzuwenden habe, so vergönne man mir doch, gegen die dermalige Einrichtung derselben einige nicht unbeträchtliche Erinnerungen zu machen.

Da man zu den sieben Tönen der diatonischen Oktave sich nicht mit den ersten sieben Buchstaben *a b c d e f g* begnüget, sondern das hauchende und unnützen Athem verschwendende *h* mit aufgenommen hat; so ist *b* aus der diatonischen Oktave verdränget und unter die chromatischen Töne mit geworfen worden, wodurch denn unter den halben Tönen, welche aus den diatonischen ganzen Tönen durch Versetzung eines Veränderungszeichens gemacht werden, viele Verwirrung entstanden, denn 1) stehet dieses *b* als ein einfacher Buchstabe ganz einzeln unter seinen mit *is* und *es* verbrämten Nachbarn, 2) anstatt dafs die übrigen halben Töne von den unter ihnen liegenden ganzen Tönen der Benennung nach nur um einen kleinen halben Ton differiren, so ist *b* von dem unter ihm liegenden *a* um einen grofsen halben Ton unterschieden, 3) hat man zur Benennung des über dem *a* befindlichen kleinen halben Tons die unbequeme und eigentlich ins enharmonische Klanggeschlecht gehörige Benennung *ais* ins chromatische Klanggeschlecht mit aufnehmen müssen, 4) da unsere Klavierinstrumente und mit ihnen alle übrige musikalische Instrumente, auf welchen die grofsen und kleinen halben Töne nicht durch willkührliche Verlängerung oder Verkürzung der Saiten mit dem Druck der Finger gemacht werden können, dergleichen auf den Geigeninstrumenten geschehen kann; so theilen selbige die ganzen Töne in zwey gleiche Hälften und geben daher ein reines chromatisches Klanggeschlecht, bey welchem der Unterschied des grofsen und kleinen halben Tons hinwegfällt. Bey der bisherigen Einrichtung aber kann man einer solchen reinen chromatischen Tonleiter, wie sie auf den Klavier- und meisten übrigen Instrumenten befindlich ist, keine richtige Benennung geben. Denn das *b* sollte eigentlich ins diatonische Klanggeschlecht wieder einrükken und *ais* gehört ins enharmonische Klanggeschlecht. Um nun dieser Unregelmäfsigkeit und der daher entstehenden Verwirrung abhelfliche Maase zu geben, sey mir vergönnet, einen Vorschlag einer kleinen Abänderung in der Benennung der Töne zu thun, welchen ich dem musikalischen Publikum zur ernstlichen und unbefangenen Prüfung hiermit vorlege.

Man lasse das unbequeme *h* ganz hinweg und begnüge sich mit den für die diatonische Klangleiter hinreichenden Buchstaben *a b c d e f g*, mit welchen man aber anstatt von unsern bisher gewöhnlichen *a* anzufangen, auf dem bis-

herigen *e* anfängt, da denn die diatonische Tonfolge nachstehendermasen *a b c d e f g* anstatt der bisherigen *e f g a h c d* ausfallen wird. Unser bisheriges *c* würde also nunmehr *f* und die reine chromatische Scale nunmehr folgendermasen benennet:

fis gis bis cis dis
f g a b c d e

anstatt der bisher gewöhnlichen:

cis dis fis gis b
c d e f g a h

Man kann auch die grofsen und kleinen halben Töne durch schickliche Benennungen unterscheiden, wenn man nach den einmal angenommenen Grundsätzen den durch ♯ um einen kleinen halben Ton erhöheten ganzen Tönen die Endung *is*, und den durch *b* um einen kleinen halben Ton erniedrigten ganzen Tönen die Endung *es* anhängt:

fis gis bis cis dis
f g a b c d e
ges as ces des es

Und eben so wenig kann es fehlen, wenn man die ins enharmonische Klanggeschlecht gehörigen kleinern Abtheilungen der Töne nach den einmal angenommenen Grundregeln durch schickliche Benennungen unterscheiden will, wie nachfolgendes Schema vor Augen leget, welches alle drey Klanggeschlechter mit der Bezeichnung in Noten und mit der Benennung der Intervalle darstellet, und aus welchem zugleich ersichtlich ist, wie solche auf der blos auf die reine chromatische Tonfolge eingeschränkten Claviatur vorgetragen werden müssen.

Genus enharmonicum			Genus chromaticum	Genus diatonicum	Genus chromaticum	Genus enharmonicum			F Schlüssel	
		eis		f						octava septima superflua
	disis			e		fes				octava minor septima major sexta maxima
			dis		es			feses		octava minima septima minor sexta superflua
	cisis			d			eses			septima minima sexta major quinta maxima
			cis		des					sexta minor quinta superfl.
	bisis						deses			sexta minima quinta major quarta maxima
aises			bis		ces					quinta minor quarta superfl. tertia maxima
		ais		b			ceses			quinta minima quarta major tertia superflua
	gisis			a		bes				quarta minor tertia major secund. maxima
			gis		as			beses		quarta minima tertia minor secunda superflua
	fisis			g			asas			tertia minima secunda major prima maxima
eisis			fis		ges					secunda minor prima major septim. maxima
3	2	1		f		1	2	3		secunda min. prima

Die Vortheile dieser vorgeschlagenen Einrichtung werden seyn: 1) eine richtige und ordentliche Folge sowohl der diatonischen als chromatischen Oktave, wobey zugleich das überflüssige und unschickliche *h* ganz wegbleibt; 2) dafs die kleinen halben Töne ihre zuverlässigen Benennungen von den ganzen Tönen bekommen, von welchen sie durch Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen gemacht werden; 3) dafs die unbequeme Benennung *ais*, welche eigentlich ins enharmonische Klanggeschlecht gehört, aus dem chromatischen Klanggeschlechte weg, und in jenes gebracht wird; 4) kann man die Buchstaben *a b c d e f g* zum Gesange statt der Sylben oder Solmisation brauchen, und wollte ich zu diesem Behuf vorschlagen, dafs man das nach seiner gewöhnlichen Aussprache stumpfe *f* ausspräche wie *fe*: auch machen die darunter befindlichen lauten Buchstaben *a* und *e* mit den darauf folgenden das *mi fa*, und geben also den grofsen halben Ton zu erkennen.

Diese in Vorschlag gebrachte Einrichtung der Tonbenennung führet gar nicht etwa eine gänzliche Revolution in der Musik im Schilde, sondern nur eine ganz unbeträchtliche, jedoch heilsame Reformation. Noten, Tonleiter, Claviatur und alles übrige bleiben sämtlich bey ihrer bisherigen Ordnung unverändert, nur dafs *h* den Laufpafs bekömmt, statt dessen *b* in die diatonische Scale eingerückt, diese selbst aber der Benennung nach um vier Stufen fortgerückt wird. Wir erhalten den *F*, *C* und *B* Schlüssel anstatt des bisherigen *C*, *G* und *F* Schlüssels. Der Diskant verwechselt die Benennung seiner Noten mit den Noten des Alts, dieser hat die Benennung der Noten des hohen Bafszeichens, der Tenor die des ordentlichen Bafszeichens, dagegen der Bafs seine Noten wie der bisherige Discant benennet, die Benennung der Violinnoten aber wird mit derjenigen der Noten des jetzigen hohen Alts übereinkommen. Der gegenwärtige Musiker wird sich gar bald an diese kleine Veränderung gewöhnen, und der Anfänger in der Musik, welcher nach dieser Einrichtung gleich angeführet wird, davon gar nichts wahrnehmen.

Ich fordere demnach unsere grofsen und berühmten vorurtheilsfreyen Tonlehrer, Tonsetzer und Tonkünstler auf, diesen gethanen Vorschlag ihrer Aufmerksamkeit zu würdigen und ihr Gutachten darüber, entweder durch Genehmigung desselben, und gefällige Erbietung, zu Einführung dieser Veränderung selbst beyzutragen, oder durch Aeufserung ihrer gegründeten Bedenklichkeiten mit Anführung ihrer Gründe, in dieser Zeitung, oder durch den Reichsanzeiger oder auch in gefälligen portofreyen Zuschriften zu erkennen zu geben, und bin selbst erbötig, auf den beyfälligen Wink des Publikums, mein Lehrbuch der praktischen Musik, welches jezt noch unter der Feder befindlich ist, wovon ich bereits im Jahre 1783 im Beckmannischen Verlag zu Gera einen nicht ohne Beyfall des Publikums aufgenommenen Versuch geliefert habe, und welches bald nach Erscheinen des zum Druck fertig liegenden Lehrbuchs der theoretischen Musik, herausgegeben werden soll, diesem Vorschlage gemäs einzurichten.

Eisenberg im Fürstenthum Altenburg im Juny 1799.

Joh. Jos. Klein,
Herzogl. Sächs. Hofadvokat
und Organist.

Recensionen.

Quatuor pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle, composé par Brandl. Oeuvr. 15me. à Offenbach sur le Main chez J. André. (Prix 1 Fl. 15 Xr.)

Brandl ist schon lang als ein Tonsetzer von nicht gemeinem Schlage bekannt. In der Ausführung eines Thems und in ausgesuchten Modulationen besitzt er eine grofse Stärke. Sein einziger Fehler ist, dafs er darin öfters zu sehr ausschweift, und seine sonst schätzbaren Compositionen bis zur Ermüdung ungelehrter Zuhörer verkünstelt. Dieser Vorwurf trifft jedoch nicht gegenwärtiges Quatuor, wenn gleich die Flötenparthie nicht leicht ist. Das erste Allegro hat viel Brillantes, das Adagio viel Angenehmes,

und das lezte Stück, ein *Andante con Variazioni,* viel Artiges. Die Begleitung ist fleisig gesetzt, zwar nicht schwer; aber auch nichts weniger, als gemein. Ein Flötenspieler wird mit diesem schönen und gründlich gesetzten Quatuor sich und andere auf eine angenehme Weise unterhalten können.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composés par Mr. Lacroix. Oeuv. 17. à Bronsvic au Magasin de Musique à la Höhe. (Prix 1 Rthlr. 16 Gr.)

An diesen drey Quatuors, die, obgleich das Titelblatt davon schweigt, das Prädicat concertirend verdienen, nahmen wir nicht nur eine gute, sondern auch eigenthümliche Setz- und Spielart, welche dem Compositeur zur Ehre gereicht, wie nicht minder eine Tinktur des guten Geschmacks, der sie sehr geniefsbar macht, mit Vergnügen wahr. Es werden aber, um sie nach dem Sinn des Tonsetzers zu exekutiren, vier sehr gute Spieler erfordert, indem sie nicht allein eben nicht leicht sind, sondern auch die darin öfters angezeigte Vorschrift eines besondern Fingersatzes und Bogenstrichs (wie z. B. in der ersten Violinstimme S. 3 im dritten und vierten Takte des 5ten Notensystems) vorher wohl einstudirt seyn will.

Unter diesen Quatuors zeichnet sich das dritte, worauf Lacroix den gröfsten Fleifs verwendet hat, vorzüglich aus. Der Stich derselben ist ziemlich deutlich und korrekt. Nur müssen wir vier falsche Noten, die sich in der Violoncellstimme S. 2 im ersten und zweyten Takte des 13ten Notensystems vorfinden, also verbessert

anzeigen. Die übrigen wenigen in andern Stimmen befindlichen Stichfehler lassen sich leicht von selbst verbessern.

Drey Cantaten: die Trennung, das spinnende Mädchen und Lottens Leiden, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, von M. A. Zibulka. München in der Falterischen Musikhandlung. (Preis 2 Fl.)

Schicklicher wäre der Titel *Cantatinen.* Unter denselben eignet sich das *spinnende Mädchen* des allzukurzen Textes wegen am wenigsten zu einer Cantate, wenn wir schon dem Verdienste der darüber verfertigten Composition nichts benehmen wollen, weil die zu vielen Wiederholungen einer und ebenderselben Worte das Interesse vermindern und den Eindruck schwächen. Auch könnte die Behandlung des Textes, der nicht selten in das Unpoetische fällt, in diesen drey Cantatinen, im Durchschnitt genommen, richtiger seyn. Ob es gleich wahr ist, dafs ein melodischer Abschnitt in einem Singstücke mit dem Einschnitte des Textes übereinkommen mufs: so folget doch nicht hieraus, dafs der Singkomponist bey einer jeden Reimzeile, wie hier meistentheils geschehen ist, absetzen müsse. Denn öfters endiget sich nicht einmal der halbe Sinn am Ende einer solchen Zeile. Eine solche Behandlung des Textes findet nur allenfalls bey einer Melodie, worüber mehrere Strophen gehen, aber keineswegs bey einem ganz durchkomponirten Texte Statt. Wir können hievon des beschränkten Raums wegen nur ein einziges Beyspiel anführen. In der ersten Cantate (S. 22 gleich oben auf der ersten Linie) sind die melodischen Abschnitte nach den Reimzeilen auf folgende Weise, aber unrichtig, eingerichtet: *So stirb denn schöne Taube* | *Der Unschuld, vor der Zeit* | *Warst du zum blut'gen Raub* | *Des Falken schon geweiht.* | Anstatt, dafs sie dem Sinne und dem Unterscheidungszeichen gemäfs also hätten gemacht werden sollen: *So stirb denn, schöne Taube der Unschuld,* | *Vor der Zeit warst du zum blut'gen Raube des Falken schon geweiht.* | Diese leztere, richtige Abtheilung der Texteswort mufs in einer Cantate vornehmlich gleich bey dem ersten Vortrage beobachtet werden, bey der nachherigen Zergliederung derselben aber, wo alsdann Wiederholun-

gen Statt haben, leidet diese Regel zwar Ausnahmen; doch müssen solche Zerstückelungen des Textes auf bedeutende Worte angewendet, und mit Ueberlegung gemacht werden. Folgende unschickliche Wiederholungen der Worte verdienen demnach hier eine Ahndung: *„Hast du nicht in trüben Stunden sowohl Trost, sowohl Trost, als Schmerz empfunden?“* Man sehe deshalb in der ersten Cantate S. 6, und ebendaselbst S. 8 am Ende, wo es heifset: *„Dann lafs unter tausend Küssen in dich meine Seele fliefsen, meine Seele, Seele fliefsen.“* Anderer zu geschweigen. Im ersten Beyspiele taugen die Partikeln sowohl, als ohnehin nicht zur poetischen Sprache, warum wiederholte der Singcomponist die Partikel sowohl? Ohne Zweifel fühlte derselbe, dafs das Wort Trost hier von Bedeutung wäre, und also eine Wiederholung verdiente. Wahr ists, der oratorische und pathetische Accent fällt hier auf dieses Wort; aber hätte nicht die prosaische Partikel sowohl bey der Wiederholung des Worts Trost gar wegbleiben, oder dieses Paar Zeilen so umgeändert werden können? *„Hast du denn in trüben Stunden nicht auch Trost, nur Schmerz empfunden?“* Im zweyten Beyspiele hätte, anstatt der ekelhaften Wiederholung des Worts Seele, folgende Inversion *„meine Seele in dich fliefsen“* angebracht werden können. Auf den zwey lezten Seiten der dritten Cantate, die übrigens am fleifsigsten und besten komponirt ist, trifft man noch unschicklichere und länger daurende Wiederholungen der Worte an, wovon auch ein Theil der Schuld auf den Dichter fällt.

Diese Bemerkungen hielten wir Pflicht halber zur künftigen Belehrung des Gegenwärtigen Singkomponisten und Anderer voranzuschicken für nöthig, ehe wir zur Ertheilung des verdienten Lobs, das diesen Cantaten in anderer Rücksicht sonst gebührt, schreiten konnten.

Liebhaber eines leichten, ungekünstelten und ausdrucksvollen Gesangs, der aus keiner unempfindsamen Seele geflossen ist, und wozu sich die ausgesuchte und doch nicht schwer gesezte Klavierbegleitung recht gut ausnimmt, werden hier volle Genüge finden. Die darin befindlichen Modulationen und Figuren sind nicht gemein und dem Ausdrucke und Affekte meistens gemäfs. Wir können also diese Gesänge der oben gemachten Erinnerungen ungeachtet, doch zur angenehmen Unterhaltung um so mehr empfehlen, da sich in ausgeführten Gesängen mit einer solchen reichhaltigen Begleitung kein Ueberflufs vorfindet, und Zibulka bey einer gewissen Gattung von Liebhabern schon beliebt ist. Am Stich, Druck und Papier kann man nichts aussetzen.

Divertimento per il Clavecin o Pianoforte con un Violino e Violoncello, comp. dal Sign. Adalberto Gyrowetz. Op. 25. Artaria. (2 Fl. 30 Xr.)

Wenn Liebhaber daran Interesse finden, so mögen sie es, und das Fortepiano recht frisch erklingen lassen. Reelles ist wenig darin; neumodischer, tausendmal abgedroschener Sang und Klang. Wie nur Komponisten vor eigenem Ekel und Langeweile über solche Schmieralien nicht selber einschlafen, das ist wirklich zu verwundern. Doch wollen wir gern von Hrn. Gyrowetz glauben, dafs er das Divertiment auf Bestellung für den allgemeinen Jahrmarkt so hingeworfen hat. Käufer finden sich ja doch wohl, zumal an der Donau.

Concert pour le Clavecin ou Pianoforte avec Accompagnement de deux Violons, Viola, Violoncello, deux Clarinettes et deux Cors, composé et dédié à Madem. Serrurier par A. Fodor. Oeuv. 8. Hummel. (4 Fl.)

Wer dies Concert bey vollem Orchester gut und brillant zu spielen weifs — und dazu gehört nicht viel, denn es scheint dem Zuhörer mehr darin zu liegen, als wirklich drin ist, und die Finger können leicht fortrollen, wie ein Wagen auf einer Chaussee — der kann sich ein starkes Applaudissement verdienen. Es klingt, ist fliefsend und macht Bravour — Geräusch.

Der eigentliche Kenner wird sich wohl nach andern Klavierkonzerten als nach Fodorschen umsehen. Es muſs aber vielerley Gattungen von solcher Arbeit geben, und Sachen, wie das vorliegende Konzert sind am mehresten für den Effekt bey vermischten Konzertgesellschaften berechnet, und können also nicht ohne Glück bleiben.

Petits Duos pour deux Flûtes, comp. par Anton Reicha. Oeuvre 25. Brunsvic à la Höhe. (16 Gr.)

Von kunstmäſsiger Bearbeitung, als zweystimmigen Sachen, kann man nicht viel sagen; die zweyte Stimme ist etwas zu sehr begleitend — Man weiſs, was man bey Flötenduos darunter zu verstehen hat. Indessen, da sie mitunter ziemlich schwierige Stellen enthalten und in den lebhaften Sätzen frische Melodieen — nur etwas zu merkliche Tanzmelodieen — haben, so können sie wohl zur Uebung und Unterhaltung für solche empfohlen werden, die schon etwas weiter sind. Für die erste Flöte giebt es Stellen, wo die Passagien sehr hoch sind; welches, wenn es auch nicht so ganz für den bessern Charakter des Instruments gehören sollte, dennoch dazu dienen kann, die Griffe in den höchsten Tönen zur Sicherheit zu bringen. Glücklicherweise ist noch die Arpeggiatur des zweyten Stimme in die Tiefe gelegt, sonst wäre solche Schreiberey in Duetts gar unerträglich. — In dem ersten Theil des fünften Duos, aus G moll, ist der Schluſs offenbar unrythmisch; es fehlt ein Takt.

Concerto pour Flûte principale, avec Accompagnement de deux Violons, deux Altes, Basse, deux Flûtes, deux Clarines et deux Cors, composés par C. W. Westerhoff. Brunsvic à la Höhe, (1 Rthlr. 8 Gr.)

Mit Vergnügen zeigt Rec. dies brillante wohlgeschriebene Konzert an, das seinen Mann erfordert, sehr guten Effekt macht und, wie sichs gehört, mit sicherer Geläufigkeit, Rundung und Delikatesse vorgetragen, dem Spieler gewiſs Beyfall erwerben muſs. Das Adagio hat gute hervorstechende Begleitung. Nur wäre zu wünschen, daſs der Baſs etwas gearbeiteter und nicht gar so sehr einfach gelassen worden wäre. Auch sind nicht groſse Ausweichungen aus dem Hauptgleise in diesem Konzerte anzutreffen, welches sonst bey dieser Art Musik etwas sehr Wünschenswerthes ist, damit man den Hauptton mit seinen nächstverwandten Tönen nicht zu lange und viel im Ohr behalte.

Man kann sich unter einem Konzertspieler eine Art von Redner vorstellen, der eine Versammlung von einer Materie, aus dem Gebiete der Empfindungen, unterhalten will. So gewiſs er nicht in zu fremdartige Ideen und Konstruktionen verfallen muſs, wenn er die Aufmerksamkeit auf seinen Hauptgegenstand festhalten und in edler, gleichförmiger Sprache bleiben will, so gewiſs schläfert er doch durch stete Wiederholung seiner Hauptgedanken, nur auf andere Art gesagt, ein. Es liegt dies im Gebiete der musikalischen Rhetorik, und es wäre wohl zu wünschen, daſs Virtuosen, die Konzerte schreiben, so viel Kenntnis nicht allein der Tiefen der Harmonie hätten, um sich mit Leichtigkeit in Modulationen bewegen zu können, sondern auch von der musikalischen Rede hätten, um mehr kräftige und unterhaltende Sachen, und nicht blos solche, die auf das Brilliren des Hauptinstruments durch schwere Passagien abzwecken, zu schreiben.

Arien und Romanzen aus den beliebtesten Opern unserer Zeit, mit Begleitung der Guitarre eingerichtet von C. F. Bornhardt. Erstes Heft. Braunschweig auf der Höhe. (1 Rthlr.)

Für die Guitarre eingerichtet — das ist das Verdienstlichste an dieser Sammlung. Es wird so wenig für dies weiche und anmuthige aber freylich nur eingeschränkte Instrument geschrieben, das immer mehr Liebhaber, insonderheit unter dem andern Geschlecht bekommt, daſs

man jeden Beytrag dafür mit Dank annehmen muſs. Das Arrangement ist übrigens gut und der Guitarre vollkommen angemessen. — Der Gesänge sind zwölfe. Drey aus der *Insel der Verführung* von Löwe, (wo muſs die, dem mit Theatermusik ziemlich bekannten Rec. ganz unbekannte Oper beliebt seyn?) — Die übrigens aus dem *Spiegel von Arkadien* von Süſsmayr, dem *Doktor und Apotheker*, dem *kleinen Matrosen* von Geveaux, dem *Fest der Winzer* von Kunzen, und aus dem *Alten überall und nirgends*, dem *Sonnenfest der Braminen*, der *Zauberzitter*, dem *Geisterseher* und den *Schwestern von Prag*, sämmtliche fünf von dem allgewaltigen Opernschmierer, dem berühmten Wenzl Müller.

Da einmal von diesem Instrument die Rede ist, so nimmt Rec. Gelegenheit, die Guitarren zu empfehlen, die Hr. Carl Bachmann in Berlin zu groſser Vollkommenheit verfertigt und die vor den französischen sehr viele Vorzüge haben. Man kann auch welche mit Tasten von ihm haben.

Concerto pour Clarinetto principale accomp. de deux Violons, Viola, Basse, deux Flûtes, deux Fagotts et deux Cors, comp. par C. W. Westerhoff. Oeuvr. 7. Brunsvic à la Höhe. 1 Rthlr. 8 Gr.)

Ein angenehmes, gefälliges und mit sehr guter, voller und dennoch nicht überladener Orchesterbegleitung eingerichtetes Konzert aus dem B. Mit den beyden Fagotts ist es nicht etwa eine leere Anzeige auf dem Titel; sie verstärken sehr gut affektuirende Mitteltöne, und haben eine dem Ohr sehr willkommne Lage. Da virtuose Klarinettisten, wenn sie nur einigermaſsen mit der Komposition Bescheid wissen, sich gewöhnlich selber ihre Konzerte schreiben und sie für sich behalten, so verdient Hr. Westerhoff, der, wie dies Konzert bezeugt, vollkommen weiſs, was auf diesem Instrument Wirkung thut und praktikabel ist, allen Dank, daſs er dieses durch öffentliche Herausgabe mitgetheilt hat. Rec. wünscht, im Namen gewiſs vieler Klarinettisten, daſs er mehr dergleichen und auch etwas schwerere Konzerte und Partien, oder Notturni für 2 Clarinetten, Flöten und Hörner schreiben und bekannt machen möge. Dazu würde er ihm noch etwas kräftigere Modulation und eine sorgfältige Auswahl der Gedanken, die sich ihm darbieten, anwünschen.

ANEKDOTE.

Der Kaiser Joseph sprach bey seiner Reise durch Bologna den berühmtesten Musikgelehrten und gründlichsten Contrapunktisten, den Italien in der neuesten Zeit gehabt hat — den Pater Martini. Ihr Gespräch betraf die Kunst.

Wird es nicht dahin kommen,

fragte der Kaiser, der so gern fragte, weiter —

daſs man über die Produkte der Musik eben so gründlich, eben so gemeinverständlich, und eben so einverstanden urtheilt und schreibt, als über die Produkte andrer Künste — der Malerey zum Beyspiel? —

Ich glaube nicht: Ew. Majestät —

antwortete der Pater.

Warum nicht? —

Die eine Ursache liegt wohl in dem Wesen der musikalischen Kunst, die andere in denen, welche darüber schreiben sollen —

Der rasche Joseph, der vielleicht eine lange Deduktion des gelehrten Theoretikers fürchtete, fragte schnell nach der Erläuterung der zweyten Ursache —

Weil die Schriftsteller nicht Musik, und die Musiker nicht schreiben können —

sagte der Pater.

Vielleicht wird das jetzige Deutschland dieses Urtheil zu nichte machen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten July | No. 42. | 1799.

Abhandlung.

Ueber die Composition der Geisterinsel von Hrn. Concertmeister Zumsteeg in Stuttgardt.

Ungeachtet der Menge lyrischer Dramen, womit die deutsche Schaubühne in unsern gegenwärtigen Zeiten bereichert wurde, blieb doch immer bey dem einsichtsvolleren Theile des Publikums der stille Wunsch nach solchen Singspielen übrig, die sich durch etwas mehr, als blos durch momentanen Reiz ihrer Vorstellung und durch vorübergehende sentimentale Eindrücke der damit verbundenen Musik auszeichneten, nehmlich nach solchen Singspielen, die nicht nur durch das Interesse ihres Sujets; sondern auch durch Reiz der Dichtkunst selbst, durch Einheit der Charaktere, durch Wahrheit ihrer Darstellung, durch Mannigfaltigkeit der Handlung und durch eine nicht allzuerkünstelte Ueberraschung derselben — mit einem Worte, welche durch alles dasjenige wahren innern Werth hatten, was man nach den angenommenen Gesetzen einer reinen Kritik von solchen Gedichten mit Fug und Recht fordern kann.

Freylich mochte das Tribunal unserer heutigen Kritik, dessen Terrorism unsere Theaterdichter bisher am meisten empfinden mufsten, nicht wenig dazu beytragen, dafs zum Theil mancher unter den Geweihteren schüchtern wurde, diese Bahn zu betreten; theils andere, die bey wirklich guten dichterischen Anlagen einige Versuche wagten, muthlos wieder zurücktraten und so das reizende Gebiet dramatischer Dichtkunst blos jenem Schwarm von Dichtern als ein Tummelplatz ihrer imaginairen Inspiration überlassen wurde, die unempfindlich gegen alle kritische Geiselhiebe froh in sich selbst zurückkehrten, wenn nur ihr Werkchen das Glück hatte, von einem Tonsetzer kanonisirt zu werden, wie weiland Palafox von dem Oberhaupte seiner Kirche.

Vielleicht könnte man hierin auch den Grund finden, warum man zur Schande des guten Geschmacks deutscher Dichtkunst auf den unsinnigen Einfall gerieth, mit Singspielen des Auslands unsere vaterländischen Schaubühnen zu einer Zeit zu bekleistern, da schon mit Weifse, Wieland und andern vorzüglicheren Dichtern die schönere Morgenröthe für sie aufgegangen war.

Unter solchen Umständen war es ganz natürlich, dafs die Erscheinung der *Geisterinsel* von Hrn. Gotter, die mehr das schöne Gepräg eines Originalwerks als einer freyen Umarbeitung eines Schakespearschen Drama's an sich trägt, den Freunden der lyrischen Schaubühne höchst willkommen seyn mufste.

Bey der Seltenheit solcher dramatischen Produkte erklärt es sich auch von selbst, wie es das Glück haben konnte, bald nach seinem Entstehen von drey berühmten Tonsetzern, nehmlich von Hrn. Fleischmann, Reichardt und Zumsteeg in Musik gesezt zu werden. Lezterer hat bereits in den Beylagen dieser Zeitung eine schöne Probe davon mit dem Duett gegeben, mit welchem sich der dritte Akt dieses Singspiels anfängt: allein da man von einem solchen isolirten Stücke nicht immer mit Sicherheit auf den Werth des Ganzen schliefsen kann, und die Vermuthung in solchen Fällen immer eintritt, dafs ein Künstler nur ein solches Probstück zur Schau ausstelle, auf welches er vorzüglichen Fleifs verwendete und wovon er sich des Beyfalls im voraus versichert halten

kann, und da selbst die besten Klavierauszüge solcher Arbeiten, auch wenn sie mit einer besondern Begleitung versehen werden, doch immer nur bloſser Umriſs des Ganzen sind, aus welchem man die eigentliche Farbengebung des Meisters, die Anwendung der mannigfaltigen Töne aller Instrumente in ihren reizenden Combinationen, die Verschlingungen kanonischer Sätze in den Mittelstimmen und andere einzelne Nüancen unmöglich ganz erkennen kann: so glaube ich, mir unser lesendes Publikum zu nicht geringem Danke zu verbinden, wenn ich demselben eine schlichte Relation über die Composition dieser Oper, ohne einer künftigen Kritik über dieselbe einigen Eintrag zu thun, vorlege, die man als Resultat einer genaueren Einsicht in die vollstimmige Partitur und zugleich als Resultat eigener Ueberzeugung von ihrer Wirkung bey der fünften Vorstellung dieses Drama's ansehen kann.

Ich glaube, daſs es um so mehr einer vorzüglichen Aufmerksamkeit werth ist, indem Hr. Z. hier Gelegenheit fand, sich in der ganzen Fülle seines Genie's zu zeigen, und wenn einst das Pariser Publikum einem Bailli de Roulet die Umarbeitung eines Trauerspiels von Racine für die lyrische Schaubühne als besonderes Verdienst anrechnete, weil er dadurch einem Gluck seine Künstlerlaufbahn eröffnete: so glaube ich darf man es der Gotterschen Muse nicht geringeren Dank wissen, weil ohne sie vielleicht Hr. Z. aus seiner bisherigen beschränkteren Sphäre nie würde herausgetreten seyn, und folglich auch seinen Ruhm im dramatischen Fache im Auslande nie würde so geltend gemacht haben, da bekanntlich das Gefühl und die Beurtheilungskraft dieses Tonsetzers den bestimmtesten Umriſs und jenes im Fache der Dichtkunst nur für dasjenige Reception hat, was den Stempel wahrer Schönheit und des reinsten Geschmacks an sich trägt.

Es wird aber nöthig seyn, den historischen Inhalt des gedachten Singspiels in einem kurzen Abrisse vorauszuschicken. Er ist folgender:

Prospero, rechtmäſsiger Herzog von Mailand, wurde von einem treulosen und herrschsüchtigen Bruder vom Throne gestoſsen und durch den Bootsmann Ruperto auf einer nur ihm bekannten Insel ausgesezt, die von Geistern bewohnt war, über welche die Zauberin Sykorax die Oberherrschaft hatte. Prospero, der zugleich Magier war, wuſste ihr solche zu entreiſsen, und Sykorax auf neun Jahre in die Unterwelt zu verbannen. Ihr Sohn Caliban, ein Ungeheuer in Menschengestalt, blieb auf der Insel zurück, und Prospero bemühte sich, ihm einige Bildung zu geben. So wenig aber der Erfolg seinen Bemühungen entsprach, so glücklich war er mit seiner Tochter Miranda, die unter der väterlichen Erziehung eben so liebenswürdig an guten Eigenschaften wurde, als sie es schon durch ihre natürlichen Reize war. Der lezte Tag des neunten Jahres war indessen gekommen. Die Vorstellung davon erfüllte seine Seele mit tiefem Kummer und mit den bängsten Sorgen, weil er es dann nicht mehr verhindern konnte, das edelste Kleinod seines Lebens, seine geliebte Miranda der willkührlichen Gewalt des monströsen Calibans zu überlassen, dessen wilde Leidenschaft ohnehin schon bey jedem Anblicke des reizenden Mädchens in neue Flammen aufloderte und der von wildem Verlangen glühte, seine Mutter wieder als Beherrscherin der Insel, sich aber im Besitze von Miranda zu sehen. In diesem entscheidenden Zeitpunkte scheiterte in einem Sturme ein Schiff an dieser Insel. Fernando Prinz von Neapel befand sich auf demselben, wurde aber mit seinem Pagen Fabio und mit zwey andern aus seinem Gefolge gerettet und erreichte glücklich das Ufer. Er genieſst bey Prospero alle Rechte der Gastfreundschaft. Fernando und Miranda lernen sich in den ersten Augenblicken kennen und in ihren Herzen entstehen gegenseitige Gefühle der Liebe. Prospero, der ihre Neigungen bald entdeckt hatte, bemüht sich, sie stets in einiger Entfernung unter sich zu halten. Fernando's Leidenschaft aber war in solchem Grade gewachsen, daſs er, da er mit Miranda allein war, auf dem Punkte stand, sich derselben ganz zu überlassen. Miranda flieht nun in ihre Zelle. In gleichem Augenblicke er-

scheint auch Sykorax unter Blitz und Donner, sie will Miranda nacheilen, als plötzlich der Schatten Maja's sich erhebt, die unter der Gewalt Sykorax manche Jahre der schwersten Leiden auf dieser Insel verleben mufste, bis sie von Prospero davon befreyt wurde. Diese stiftete nun zwischen ihr und Prospero und Miranda ein so enges Bündnis der Liebe, dafs sie selbst noch in dem Zustande ihrer Vollendung ihre Schutzgöttin ward. Maja streckt den aufgehobenen Arm gegen Sykorax aus und stellt sich ihr schützend entgegen. Sykorax erstarrt, läfst den Zauberstab fallen, fährt wieder zur Unterwelt hinab, und Miranda ist gerettet. Prospero lebt nun wieder aufs neue auf, als er bey seinem Erwachen durch den Sylphen Ariel die Nachricht erhielt, dafs seine Feindin Sykorax geflohen und ihrer Zaubermacht beraubt worden sey. Caliban hatte indessen mit einigen von Fernando's Gefolge die Verabredung genommen, Prospero im Schlafe zu ermorden. Getäuscht durch den Sylphen Ariel, sehen sie eine an der Erde liegende Figur für seine Person an, und als sie den tödlichen Streich ausführen wollten, verschwindet die Figur und das Kleeblatt von Meuchelmördern wird durch Prospero's Zauberstab, der während dieser Handlung oben auf dem Felsen stand, plötzlich gelähmt. Nachdem er sie aber wieder entzaubert hatte, stürzte sich Caliban wüthend ins Meer. Nun war für Miranden nichts mehr zu fürchten und sie erhält die Hand Fernando's unter dem Seegen ihres Vaters. Ein jubelnder Chor von Schiffern verkündigt die Landung eines neuen Schiffs am Gestade dieser Insel. Eben der Ruperto, der neun Jahre vorher Prospero an derselben ausgesezt hatte, erscheint nun wieder und zwar in der Eigenschaft eines Abgeordneten der Mailändischen Nation, um Prospero zu melden, dafs sein herrschsüchtiger Bruder gestürzt und ermordet worden sey, und dafs er beauftragt wäre, ihn wieder in den Schoos seiner Unterthanen zurückzubringen. Prospero giebt den Wünschen seines Volks nach, er zerbricht seinen Zauberstab und nachdem er von seinem geliebten Sylphen Ariel und von den übrigen Geistern den rührendsten Abschied genommen hatte, seegelte er mit Miranda, Fernando und den übrigen nach Italien zurück.

Aus diesem kurzen Abrisse sieht man schon, welch ein schönes, aber auch welch ein weites Feld sich hier dem Tonsetzer öffnet, und wenn er, wie Hr. Z. im Stande ist, seinen Gegenstand, der zwey und dreysig zum Theil sehr grofse Singstücke enthält und deren Composition über 83 ganze Bogen beträgt, so auszuführen, dafs man nirgends eine Spur von ermüdeter Phantasie wahrnimmt, sondern vom Anfange bis zum Ende mit gleichem Feuer, mit gleichem Reize der Neuheit und mit gleicher Fülle der Harmonie bearbeitet ist: so verdient es gewifs noch etwas mehr, als blos den Beyfall eines Parterre's, das nur den ersten Eindruck zum Maasstabe seiner Beurtheilung macht. Um aber das Verdienst des Hrn. Z. in ein helleres Licht zu setzen, sey es mir vergönnt, diese Arbeit etwas näher zu zergliedern.
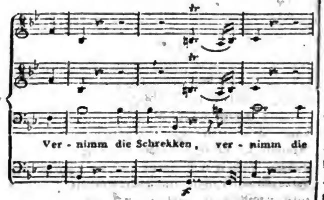
Der erste Akt fängt damit an, dafs Miranda Blumen auf das Grab der Maja streut, und ohne vorhergehenden Monolog sogleich die erste Arie singt:
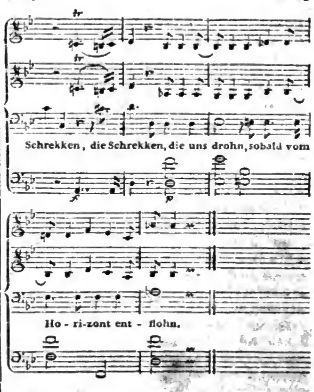
> Sterbt auf meiner Maja Grabe,
> Blumen, meine ganze Haabe etc.

Hr. Z. wählte hiezu die sehr passende Tonart *as* und um den zärtlichen Charakter derselben zu erhöhen, läfst er solche von zwey Flöten begleiten. Mit welcher Feinheit er der Gradation des weiblichen Schmerzens folgte, erhellet schon aus dem 24sten Takte, wo er bey den Worten *von der Wehmuth hingestreut* einmal die Modulation der Singstimme in die verminderte Siebente und dann wieder in die verminderte Fünfte hinaufführt, und diese richtige rhetorische Accentuation durch ein *rfz* der begleitenden Instrumente noch fühlbarer machte.

Der darauf folgende Geisterchor wird nur von 2 Clarinetten und 2 Fagotten begleitet. Die Melodie ist äufserst einfach, im 21sten und folgenden Takten mit einem kleinen kanonischen Satze durchflochten und charakterisirt ganz die süfse Empfindung lindernden Trostes.

Das frohe Selbstgefühl über den stillen, mit so vielen Reizen der Natur verbundenen Aufenthalt, wovon Mirandens schuldloser Busen so tief durchdrungen ist, und welche der Dichter mit allen Reizen seiner Muse zu schildern wufste, ist mit vorzüglicher Schönheit von dem Tonsetzer gemahlt worden. Diese Arie wird von zwey obligaten Flöten und Hörnern begleitet, die insonderheit bey den Worten: *es rauschet die Quelle mir Labung entgegen* meisterhaft angewendet sind. Indessen möchte es manchem auffallend seyn, dafs dieselbe zu wenig Modulation hat. Ich aber rechne es Hrn. Z. vielmehr als Verdienst an, und glaube, dafs diese ganz ungeschminkte Simplicität wesentlich nothwendig war, wenn das schöne dichterische Gemälde nichts verlieren sollte. Ich hätte in dieser Absicht sogar lieber die kleine Dritte im Basse im 15ten und 60sten Takte beybehalten. Welchen Gebrauch man übrigens von Modulationen machen könne und müsse, dies bewies Hr. Z. in dem folgenden Duett, das Prospero mit Miranden singt, auf eine Art, die jeden Kenner der Kunst befriedigen mufs. Der schöne Kontrast zwischen banger väterlicher Besorgnis wegen Miranda und auf der andern Seite ihr beherzter Muth bey dem Bewufstseyn des väterlichen Schutzes ist meistermäfsig ausgedrückt. Ohne den mindesten Aufwand derjenigen Figuren, deren sich die meisten Tonsetzer bey der Schilderung eines Schreckens bedienen, sezte Hr. Z. viel einfacher und eben so wahr auf folgende Art:





Wer sieht nicht, wie passend hier der Triller angebracht ist, und wie viel Energie in dem Steigen der Stimmen liegt, das an dieser Stelle um so schicklicher ist, weil Prospero den zauberischen Schlaf von Miranda dadurch zu zerstreuen sucht. Eben so viel ästhetische Wahrheit liegt in der Stelle: *jedem Schrecken sprech ich Hohn.* Das schnelle Steigen der Stimme durch die Tonleiter einer ganzen Oktave, das den wachsenden Muth Mirandens so natürlich ausdrückt und das plötzliche Fallen derselben durch den Akkord *B*, durch *As* in die Dominante von *C minor* im Unisono mit den begleitenden Instrumenten könnte in Wahrheit nicht treffender seyn. Ich übergehe die andern einzelnen Schönheiten dieses Duo's, die zweckmäsige Veränderung der Bewegung bey den Worten: *ich höre nur ein fernes Lallen* und die Verwechslung der Tonart am Schlusse, wodurch das rasche Abbrechen des vollen Orchesters um so frappanter wird, und gehe nun zur nächsten Arie. Ariel versichert in derselben den Prospero seines Diensteifers und in dieser Rücksicht eig-

nete sie sich sehr gut zu einer Bravourarie. Als solche hat sie auch Hr. Z. behandelt, ohne dieselbe mit allzukünstlichen Rouladen zu überhäufen. Die beyden ersten Zeilen:

Mein Eifer kann
Dem Schicksal nur erliegen

sezte Hr. Z. als Andante, und bey der Wiederholung am Schlusse als Adagio. Ein abermaliger Beweis, mit welcher weisen Ueberlegung der Verfasser auch bey unbedeutend scheinenden Stellen zu Werke gieng. Dies erhellet auch daraus, dafs er derselben durch Umwendung der Worte mehr Nachdruck zu geben suchte, indem er schon im Anfange bey der dritten Wiederholung den Sylphen singen läfst: *Nur dem Schicksal kann mein Eifer unterliegen.* Kann man aber den tiefen ästhetischen Blick eines Tonsetzers da am besten beurtheilen, wo das Gefühl so leicht irre geführt werden kann: so verdient unstreitig die Stelle in der folgenden Arie, die Caliban singt, und die so ganz in Rücksicht auf Tonart, Bewegung, Deklamation und Instrumentalbegleitung seinem wilden Charakter entspricht, vorzügliche Aufmerksamkeit, wo es heifst:

Wie soll ihr schauderndes Entsetzen,
Wie soll mich ihre Wuth ergötzen.

Anstatt hier das schaudernde Entsetzen und die Wuth Mirandens auszudrücken, wenn sie rettungslos von seinen Armen wird umschlungen werden, wozu sich vielleicht mancher Tonsetzer für berechtigt gehalten haben würde, mahlt vielmehr Hr. Z. das Frohgefühl, in welches sich dieses Ungeheuer hineingeträumt hatte, wozu sich derselbe nicht nur einiger Soli der Flöten und Oboen, sondern eben so originell auch einiger Solistellen der Bässe bedient hat.

Das Finale des ersten Akts ist nach allem Betracht ein wahres Meisterstück der Zumsteegschen Muse, voll Gedankenfülle, voll Harmonie und überraschender Modulationen, und voll charakteristischen Ausdrucks, zwar nicht ganz fehlerfrey in einigen harmonischen Anlagen, deren Rüge ich, wie ich oben erwähnt habe, einem competenten Richter überlassen will, aber vielleicht einzig in seiner Wirkung. Ich bemerke dieses hauptsächlich in der Absicht, um zu beweisen, dafs keine blinde Vorliebe mein Urtheil geleitet habe. Ich lasse es daher auch auf sich beruhen, ob man in diesem Werke auf einige musikalische Pleonasmen und andere Kleinigkeiten kritische Jagd machen könne. Ich begnüge mich blos damit, dafs ich, so wie jeder Kenner, der dieses Kunstprodukt mit einem unbefangenen Blicke betrachtete, sehr viele und zum Theil sehr grofse Schönheiten und unverkennbare Spuren eines originellen Genie's, einer feurigen Einbildungskraft und eines feinen ästhetischen Gefühls darin entdeckt habe, die demselben einen entscheidenden Werth unter den neuern dramatisch-lyrischen Werken geben. Doch wieder zur Sache!

Diese Scene enthält den mit Donner und Blitz begleiteten Seesturm und das Scheitern des Schiffes, auf welchem sich Fernando befand. Miranda tritt zuerst auf. Ihre Brust ist beklommen von der Schwüle der Luft und das tiefe Stillschweigen in der Natur, der gewöhnliche Vorbote einer solchen Katastrophe erfüllt sie mit banger Ahndung. Sie entschliefst sich, den nahen Felsen zu besteigen und Kühlung einzuathmen, und an der freyen Aussicht in das offene Meer sich zu ergötzen. Die erste Hälfte dieser Stanze hat Hr. Z. als Larghetto in der weichen Tonart D gesezt, das sich in F dur schliefst. Schon in dem Ritornell sind alle Empfindungen auf eine malerische Art vorbereitet, die der Dichter in den Text gelegt hat. Die ganz kurzen, kaum bemerkbaren Soli der Flöten im 3ten, 4ten und 7ten Takte, und das gleich darauf folgende, aus 11 Takten bestehende Solo der ersten Oboe unter der leisesten Begleitung der übrigen Instrumente werfen schon im voraus einen solchen Schatten und Licht auf dieses kleine Gemälde, wie ihn nur immer der Pinsel eines solchen Meisters auftragen konnte. Von dieser Vorbereitung läfst sich schon von selbst auf die Bearbeitung des Textes schliefsen. Ich will den Anfang davon mit Beyseitsetzung der begleitenden Hörner, Fagotten und Clarinetten hier beysetzen, um unsere Leser selbst in den Stand zu setzen, darüber zu urtheilen:



Larghetto sostenuto.

col Basso.
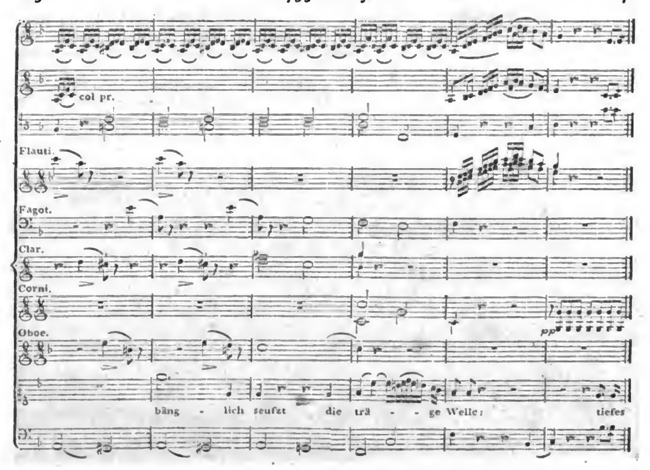
Flauti.

Oboe.

Schmach - tend floh ich, schmachtend floh ich aus der Zel-le;

Wel - - - - - che nie er-leb - te Schwüle!

Auch folgender schönen Stelle mag hier noch ein kleiner Raum vergönnt seyn:



Nachdem Miranda den Felsen hinangestiegen war, erscheint Caliban und nimmt den Faden des Gesangs auf. Das *Staccato* der begleitenden Instrumente giebt der Composition dieser Stanze, die ohnehin mehr notirte Declamation als Melodie hat, einen etwas rauhen und plumpen Anstrich und beweist, wie genau der Tonsetzer mit seinem Dichter die Einheit des Charakters Schritt vor Schritt zu beobachten gewufst hat.

Da sich Caliban unter den Bäumen dem Schlafe überliefs, tritt Prospero auf, voll banger Vorgefühle wegen des nahen Sturms und voll ängstlicher Sorgen um Miranda, die er sucht und endlich auf dem Felsen entdeckt. Der Gesang fängt mit einem *Larghetto* in *Es* an. Die ersten vier Zeilen

> Welche Stille! Welche Schwüle!
> Welche bangen Vorgefühle!
> Ausgerüstet zum Verderben,
> Lauert dort ein Wolkenheer.

werden in dieser Tonart fortgeführt. Bey der Wiederholung aber der zwey leztern Zeilen und der nachfolgenden

> Wie die Fluthen schon sich kräuseln!
> Dumpfer schon die Wipfel säuseln!
> Schwärzer sich die Klippen färben! u. s. w.

nimmt die Modulation mancherley sehr frappante und passende Wendungen. Bey den Worten:
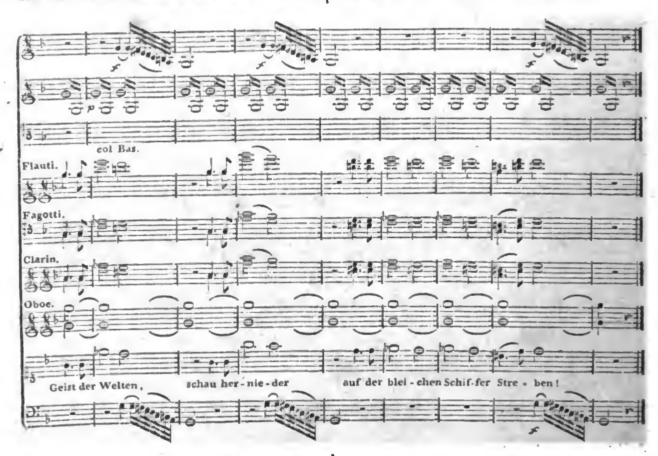
> Ach! wenn sie zu lange weilte!
> Wenn der Sturmwind sie ereilte

fällt sie in die weiche Tonart *F*, wo zugleich die Gradation der Leidenschaft durch die Verwechslung des Zeitmafses sehr gut ausgedrückt und der Natur unserer Gefühle vollkommen an-

gemessen ist. Eben so zweckmäſsig ist das Zeitmaas bey der gleich darauf folgenden Stelle wieder mit einer gemäsigteren Bewegung verwechselt worden, wo es heiſst:

Seh ich recht? — mir deucht sie klimme
Hoch auf jenes Felsen Rücken u. s. w.
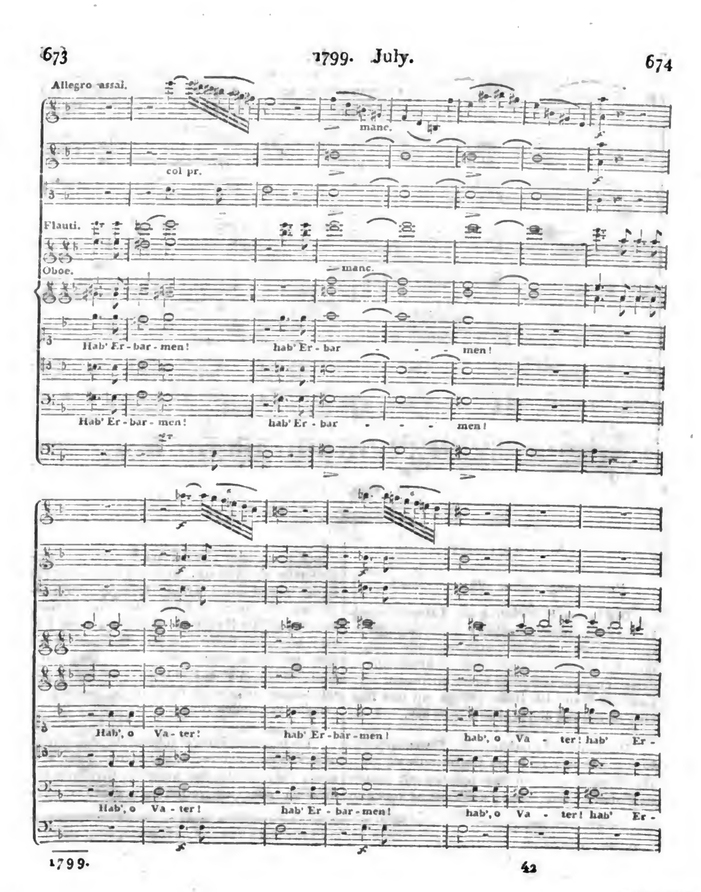
Nachdem nun Prospero seiner Miranda auf dem Felsen nacheilte, erscheint der menschenfreundliche Sylphe Ariel, der für jenen sich ganz aufopferte, auf einer Wolke. Das Selbstgefühl seiner Schwäche, die auf dem Schiffe befindlichen hülflosen Menschen von dem nahen Untergange zu retten und sein Flehen für ihre Errettung zu dem Geist der Welten ist voll Pathos. — *Ex ungue leonem* — daher ich nur folgende kurze Stelle daraus hier aushebe:
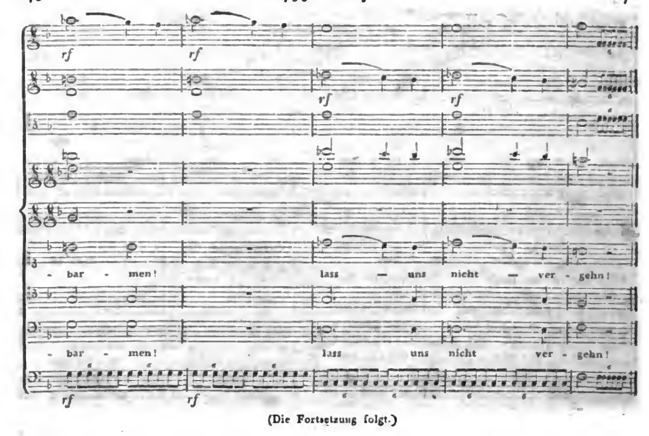


Unmittelbar auf diesen schönen Saz beginnt der Sturm. Caliban erwacht darüber und hält diese Empörung in der Natur für einen Vorboten von der nahen Ankunft seiner Mutter und freut sich im voraus seines Triumphs. Dieser Theil des Finals ist von vortreflicher, erschütternder Wirkung, die Behandlung der Bässe meisterhaft, die Inganni bey einigen Schluſsfällen sehr zweckmäsig und die Mittelstimmen mit vieler Einsicht gesezt. Sollte ich mein unpartheyisches Urtheil über denselben und über den Chor der mit den Wellen des Meers kämpfenden Schiffer mit wenigen Worten sagen: so wäre es mit folgenden:

Quantum in natura ars, naturaque possit in arte,
Hic, qui naturae par est, arte docet.

und zum Beleg folgende Stelle, bey welcher aber aus Mangel an Raum einige Blasinstrumente weggelassen werden muſsten:


Allegro assai.
manc.
col pr.
Flauti.
Oboe.
manc.
Hab' Er-bar-men! hab' Er-bar - - - men!
Hab' Er-bar-men! hab' Er-bar - - - men!
Hab', o Va-ter! hab' Er-bar-men! hab', o Va - ter! hab' Er-
Hab', o Va-ter! hab' Er-bar-men! hab', o Va - ter! hab' Er-



(Die Fortsetzung folgt.)

Nachricht.

Beschreibung meiner Tastenharmonika.

Die innere Einrichtung der Tastenharmonika hat zwar längst aufgehört, ein Geheimnis zu seyn; da sie indess vielleicht noch nicht allgemein bekannt ist, und eine nähere Beschreibung derselben manchem ihrer Leser interessant seyn kann, so theile ich Ihnen selbige mit und füge eine Abbildung dieses Instruments bey.

Das äussere *) Gehäuse der Tastenharmonika hat die Gestalt eines Rollschreibeschranks. Die Glocken sind von dem reinsten und weissesten Glase. Der Umfang der Töne ist vom grossen *F* bis $\overline{\overline{f}}$, also vier Oktaven. Der Glocken sind neun und vierzig, wovon die mittleren (b) an der Hauptspindel (a), die Bass- und Diskantglocken aber an zwey Röhren (c) befestigt sind, die sich um die Hauptspindel drehen. Am Ende jeder dieser Röhren ist eine Drehscheibe (d) fest, welche mittelst eines darüber gespannten Zoll breiten Riemens mit der, an der unten im Kasten liegenden Spindel (e) befestigten Scheibe verbunden ist.

Diese untere Spindel ruht mit beyden Enden oder Zapfen auf dicken Queerleisten oder Trägern, die, um die Spannung der Riemen nachzulassen oder zu verstärken, durch eiserne

---

*) Man vergleiche die Kupfertafel III.

Schrauben höher oder niedriger gestellt werden können. Am linken Ende dieser Spindel ist ein gegen 18 Zoll im Durchmesser haltendes und beynahe 50 Pfund schweres, bleyernes Schwungrad angebracht. Am rechten Ende dieser Spindel befindet sich die Kurbel (h), die durch eine eiserne Stange (i), welche nach Erfordern höher oder tiefer geschraubt werden kann, an den Tritt (k) angeheftet ist. Dieser bewegliche Tritt ist am linken Ende des Gestelles befestigt; auf dem Drittheile dieses Fufstritts ist ein 5 Zoll breiter starker Riemen, in Form eines Pantoffels, angebracht; der in diesem Pantoffel gesteckte Fufs sezt sowohl durch den Niederdruck, als durch das Aufheben mit aufserordentlicher Leichtigkeit die ganze Maschine in Bewegung. Diese wird zwar in gleichem Zeitmaafse umgedrehet, weil aber an den Spindeln und Hülsen 3 verschiedene Scheiben von ungleichem Durchmesser angebracht sind, so laufen die Glocken selbst im ungleichem Zeitmaafse um: nämlich während sich die Bafsglocken einmal, der mittlere Theil etwas über zweymal umdrehet, werden die Diskantglocken mehr als dreymal umgedrehet. Die Reibung der Glocken, welche den Ton giebt, und welche bey einer gleichzeitigen Umwälzung derselben sehr ungleich seyn würde, da der Durchmesser der Glocken so sehr verschieden ist, wird durch jene ungleiche Umwälzung derselben gleichmäfsiger und in ein gewisses Verhältnis gebracht. Das Verhältnis der Scheiben an beyden Spindeln ist:

obere 11 Zoll 5 — 6.
untere 5 Zoll 12 — 6.

Alle Zapfen und beweglichen Punkte liegen auf Horn; das in dasselbe eingelassene Oel bewirkt einen sanften, leichten und stillen Gang, auch ist das Horn weit dauerhafter als Metall, nur müssen die Zapfen fein polirt seyn, damit sie keine hörbare Reibung verursachen. Die innere Einrichtung oder Struktur, von der Tastatur angefangen, bestehet aus lauter geraden Hebeln, die den Tasten mehr Zugängliches verschaffen, als die sonst gewöhnlichen nur zum Druck geeigneten Hebel, welche durch ihr jähes Anprellen nicht nur den Spieler im Vortrage stören, sondern auch zuweilen die Glocken entzwey sprengen. Gleich hinter dem Vorsetzschieber ist eine Einrichtung, um die Tastatur höher oder tiefer zu schrauben, je nachdem es der Angriff, d. h. die Berührung der Glocken durch die Tasten erfodert.

Zwischen der Tastatur und der obern Struktur ist der Wasserablauf (x), der aus Bley besteht, angebracht. Auf der linken Seite des Bodens befindet sich ein Behältnis für das ablaufende Wasser, welches abgeschraubet und sodann ausgeleeret werden kann.

Der Angriff, welcher bey der Tastenharmonika die Stelle des Fingers vertritt, bestehet aus dem gemeinen Bad- oder sogenannten Wachsschwamme, der aber von Sand oder den gewöhnlichen kleinen Meermuschelsplittern auf das sorgfältigste gereiniget seyn mufs, so wie dabey alles Beschmutzen zu verhüten ist. Dieser ganz dünne zugeschnittene Schwamm wird über ein kleines mit Rofshaaren gefülltes Polsterchen, oder noch besser über einen ungeleimten Hutfilz gespannt, und auf dem hintersten Theile des Hebels (g) befestiget. Bey der mit reinem Wasser vorzunehmenden Befeuchtung mufs man sich hüten, solche übermäfsig zu machen; weil der zu viel angefeuchtete Schwamm zu glatt wird, folglich nicht mehr eine gewisse Rauheit oder Schärfe behält, die den geschwinden und leichten Anspruch befördert.

Sowohl aus dem Grundrisse A, als aus dem Durchschnitte B, wird sich jeder, der einigen Begriff von den gewöhnlichen Harmonika's hat, die weitern Erklärungen selbst machen können. Dieses hier beschriebene Instrument kann auch durch unmittelbare Belastung der Glocken mit den Fingern gespielt werden, nur mufs man nach dem Spiele nicht vergessen, die Gläser rein abzuwischen.

Es sind mir einige andere Tastenharmonika's zu Gesichte gekommen, aber beynahe allen schien es an guter mechanischer Einrichtung zu fehlen. Von den bey denselben bemerkten Fehlern führe ich nur folgende an:

Erstlich sind bey einigen Harmonika's die Glocken viel zu dick. Durch diese übermäfsige Dicke wird nicht nur die Schwingung gehindert, welches der gröfste Fehler einer Harmonika ist, sondern es werden auch noch überdies die Glocken inwendig mit einem bunten Firnifs überzogen, wodurch sie nur noch mehr abgestumpft werden.

Zweytens gleicht der Fufstritt an denselben einem Weberstuhle; dabey wird, wenn mit einem Fufse der Druck geschieht, der andere 8 bis 10 Zoll in die Hohe gehoben, wodurch der Spieler das Gleichgewicht und seine Aufmerksamkeit gewifs öfters verliert.

Drittens fallen die Tasten über einen Zoll tief, folglich berührt der am Ende des Hebels befestigte Schwamm mehr durch eine Art Prellung als durch einen Zug die Glocke; deshalb mussen die Glocken bey einer solchen Mechanik allerdings dick und stark seyn, sonst würden die meisten bey einer einzigen Sonate zertrümmert werden, wie dieses die Erfahrung oft gelehrt hat.

Herrn **Röllig** in Wien gebührt unstreitig die Ehre der ersten Erfindung der Tastenharmonika, die Andern giengen nur auf der schon gebrochenen Bahn fort. *Inventis facile est addere.* Und wiewohl die Glocken seines Instruments an der festen Spindel nur einerley Bewegung annehmen, so verdient selbige doch in Vergleich anderer Tastenharmonika's, die mit übermäfsiger Dicke der Glocken versehen sind, den Vorzug.

Im Juny 1799.

Heinrich Klein,
öffentl. ord. Prof. der Musik an der königl. Hauptnationalschule in Prefsburg.

Recensionen.

Vingtième Concerto pour Violon principal, 2 Violons, 2 Oboes, 2 Cors, Alto et Basso, par Viotti. à Paris chez Pleyel. (7 Liv. 10 S.)

Die **Viottischen** Konzerte, deren dieser geschickte Künstler, der bekanntlich zu den gröfsten Violinspielern gehört, nun schon ganzer zwanzig geschrieben hat, und von denen es unmöglich wäre, wenn sie nicht viel in der Manier zusammentreffen und mitunter Wiederholungen von Lieblingssätzen enthalten sollten, gehören mit zu den besten und unterhaltendsten. Sie haben viel Leben, gesangvolle und nicht weniger brav gearbeitete Stellen, und geben einem guten Spieler nicht wenig Gelegenheit, sowohl Gewandheit und Kraft im Bogenstrich, als auch überhaupt Fertigkeit und guten Ausdruck zu zeigen. So ist das Adagio für den lezt genannten Zweck eine nicht geringe Aufgabe, so sehr auch ber Komponist selbst schon für Dekoration gesorgt hat. Um so mehr, je weniger dem Spieler der Sinn selbst überlassen bleibt. Die Hauptgedanken gehen in diesen Konzerten, Trotz der Exkursionen nie verlohren, sondern kommen immer wieder in guter Verbindung hervor. — Dies angezeigte Konzert verdient nun ebenfalls eine rühmliche Erwähnung, und besonders der letzte schon ausgeführte gefühlvolle Satz, in welchem brillante Stellen sehr schicklich verwebt sind, läfst einen sehr angenehmen Eindruck zurück und gefällt sehr.

Trois Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncelle comp. et dediés à M. le Comte Maurice de Fries par Krommer. Oeuv. 16. à Vienne chez Artaria et Comp. (3 Fl.)

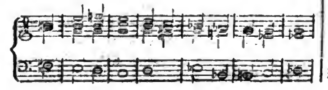
Verdienen als vorzüglich ausgehoben zu werden. Sie haben einen frischen, kräftigen Styl; es ist Musik darin; die Gedanken bestehen nicht in blos leeren Figuren, die auf einander wohl oder übel folgen, und jede für sich so nach Etwas klingen, sondern sie sagen der Empfindung etwas, woraus man sich vernehmen kann und haben ihren guten Platz. Dafs dies alles nicht erreicht werden kann ohne gute Führung der Harmonie, versteht sich von selbst. Nichts ist unausstehlicher, als die bekannte Weitschweifigkeit, die man in konzertirenden mehrstimmigen
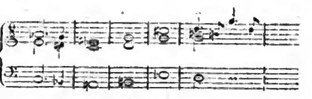
Sachen so häufig antrifft und worin manche, selbst berühmte Komponisten, nicht genug thun können. Daher die gute Oekonomie an diesen Quartetts zu loben ist. Da viel Stakkirtes vorkommt, das immer genau bezeichnet ist (wie denn überhaupt die Bezeichnung sorgfältig ist welches für Saiteninstrumente immer sein Gutes hat) so erfordern sie ein kräftiges und pralles Spiel. — Das zweyte Quartett hebt Rec. für sich als das gearbeitetere und zugleich fliefsendere aus.

Quintetto per Flauto, Violino, due Viole e Violoncello, comp. dal Sign Adal. Gyrowetz. Op. 27. In Vienna pr. Artaria. (2 Fl. 30 Xr.)

Dies Quintett aus *E moll* ist so übel nicht. Ohne gerade hervorstechende neue Gedanken zu enthalten, lafst sichs doch ganz angenehm horen, und die beyden Bratschenstimmen, wovon die erste die zweyte Violine so ungefähr vertritt, geben durch Ton und Lage dem Ganzen viel Haltung. Für die Flöte, als die Hauptparthie, ist sehr gut und angemessen geschrieben. Schwieriges ist eben nichts darin, unterdefs Stellenweise doch mancherley, das rund durchgesetzt seyn will. Der Schlufs des Quintetts mit einem Satze in *E dur* macht eine sehr gute Wirkung.

Dies wäre das Gute daran. Aber eine Anmerkung mufs Rec. noch machen, mehr für Andere, als des genannten Komponisten wegen; denn was von ihm einmal geschrieben steht, das stehet geschrieben. Sie betrift abermals die Bisarrerie des Satzes. Wie kann man sich kaum nach dem Anfange eines Stücks, das aus *E moll* gehet, mit welchem Tone man kaum sich familiarisirt hat, mit einer Stelle vertragen, die rasch fort modulirt, wie folget:





Ist es nicht etwas Grelles und Abscheuliches, wenn ein leichter galanter Satz so stocken und sich durch solche finstere Kreuzhöhlen durchwinden mufs, in die er hineinstürzt, man weifs nicht wie? — Aber so sieht es nun bey Männern aus, welche den Ton angeben; was kann man zu dem *servum pecus* der Nachahmer sagen, wenn sie nun auch in aller Frühe, ehe noch der Zuhörer mit dem Hauptton und seiner allernächsten Verwandschaft, der doch von Gottes und Rechts wegen die erste Bekanntschaft gebührt, sich bekannt gemacht hat, gleich allen Vorrath der Schule aus ihren Schläuchen verschütten und das Licht des Tages durch grammatische Qualen verfinstern! — So etwas, meine Herren, soll nach Gelehrsamkeit oder gar nach Originalität aussehen; aber, nehmen Sie es nicht ungutig, es ist nichts als — originale Plumpheit. *Sapienti sat!*

Douze nouveaux Quintetti pour deux Violons, deux Violoncelles et Alto, par L. Bocherini. 4me Livraison. à Paris chez Pleyel. (9 Liv.)

Es gehört zwar nicht zunächst zur Beurtheilung eines Werks, die äufsere Dekoration desselben in Anschlag zu bringen; indefs verdient es doch wohl einer Erwähnung, dafs der Pariser Stich und Papier fast immer vorzüglich sind, da hingegen aus mancher unsrer Musikhandlungen oft das Gegentheil hervorkommt. Diesem Quintett von dem verdienten Bocherini, der in Frankreich noch immer sehr goutirt werden mufs, ist noch eine besondere Ehre widerfahren, wie wahrscheinlich allen unter der Benennung *nouveaux Q.* begriffenen, die Rec. nicht weiter kennet. Es hat nehmlich ein schönes Frontispiz. Fama schwebt von ihrem Tempel herab, in ihrer Rechten eine ehrene Tafel, welche sie

der unter einer Eiche ruhenden Göttin der Tonkunst bringt, mit der Inschrift: *Nouveaux Manuscripts de Bocherini*, worauf diese ihren Lorbeerkranz vom Haupte nimmt, um ihn der Fama dafür zuzustellen. Umher liegen Instrumente und Tafeln mit der Inschrift: *Trios de B. Quatuors de B. Quintetti de B.* — So wenig nun der innere Werth von Werken dadurch etwas gewinnt, so giebt es doch ein gutes Vorurtheil für den Künstler sowohl, als für die Nation, die gute Ausgaben ihrer Werke unterstützt. Wir Deutsche müssen uns schon mehr behelfen. Indessen sehen wir dafür vielleicht desto mehr auf die Sache, und das ist so übel nicht.

Auf dies vierte Quintett läfst sich nun das Charakteristische wieder anwenden, was Rec. bereits anderwärts von einigen der Bocherinischen Kompositionen geäufsert hat. Es ist ruhige, wohlgeordnete Arbeit darin. Keine Stimme ist überdem eigentlich ganz allein favorisirt, sondern der Effekt hängt durchaus von der Mitwirkung aller Parthien ab, wie es auch recht ist. Die beyden Stimmen für die Celli's, wovon die erste auch durch eine Bratsche ersetzt werden kann, davon die arrangirte Stimme beygelegt ist, sind überaus gut angelegt, und also hat das Quintett seinen Werth für Liebhaber.

Theobald und Röschen. Eine Romanze am Klavier zu singen etc., von Carl Giefse. Dresden bey Hilscher. (12 Gr.)

Wenn man diese Gattung der Komposition als Phantasien ansieht, wobey man sich Ideen und Begebenheiten in der Empfindung vergegenwärtigt und ihnen durch gleichartigen malerischen Ausdruck in der Musik eine Art von erneuerter Darstellung giebt, so kann man es, wenn man auch die strengsten Anforderungen des Geschmacks darnieder halten mufs, damit noch wohl aushalten, sofern man nur durch gute musikalische Arbeit schadlos gehalten wird, die von Erfindung und gutem Studium zeigt. Da dies nun aber bey dieser Romanze der Fall nicht ist, wiewohl man eben nicht sagen kann, dafs Fehler des Satzes oder dergleichen darin wären, wohl aber alles meistentheils auf ein leeres Getön hinausläuft, das nicht ganz nicht halb ist, so ist durch solche Produkte so viel als gar nichts gewonnen. Im Gegentheil läfst man solche Halbheit durch, so ist eine Sündfluth von Romanzen und Balladengeschmier da, wofür uns Apoll und die Musen bewahren wollen!

Gesänge beym Klavier, in Musik gesetzt und Ihro Maj. der regierenden Konigin von Preufsen zugeeignet von Beczwarzowsky. Offenbach bey André. (1 Fl. 12 Xr.)

Diese Gesänge haben nun wirklich hübsche Melodien und wider den Satz ist gar nichts einzuwenden. Die Begleitung ist recht angenehm und nach der jezt beliebten Art. Alles charmant. Sie werden gefallen und verdienen überhaupt wohl gesungen zu werden. — Aber damit man doch einmal wieder sehe, wie ohne Ueberlegung so manche neue Liedersetzer schreiben, und wie öfters ihnen das erste Haupterfordernis: Beurtheilung dessen, was im Texte liegt und wie er zu handhaben ist, abgehe, so lasse man sich sagen, wie z. B. No. 3 in dieser Rücksicht beschaffen ist.

Nachdem ein langes, empfindungsvolles Ritornell von 8 Takten, langsamen Zeitmafses, in *C* vorgespielt wird, gehts wie folget: „*Als* | *einst ein sanfter* | *Westwind kam, und* | *unsern Schmetter* | *ling mitnahm* — | (gespielter Zwischensatz) *als ein* | *Westwind kam und* | *unsern Schmetter* | *ling mitnahm* 𝄐 | (Zwischensatz) *ihn* | *trug auf Flügeln* | *sanft und mild in* | *ein bezaubern* | *des Gefild* (langes Zwischenspiel) *in* | *ein bezaubern* | *des Gefild*“ 𝄐 | (nun kömmt ein zärtlicher Schwanz von vier Takten, jezt eine Fermate, und dann wird auf ein *dal Segno* zur zweyten Strophe hingewiesen:) *da dacht' er in der neuen Flur etc.* — und nun sieht es gräulich aus mit der nachahmenden Wiederholung der in der ersten Strophe unsinnig zerstückelten Sätze, die bey den folgenden gar nicht herauskommen wollen!

Ist nicht Alles verlohren, was man solchen komponirenden Freypartisten mit grofser Weitläuftigkeit sagen müfste, um sie zum Nachdenken über ihr sündliches Wesen zu bringen? — Ey, so mögen sie denn setzen!

Korrespondenz.

Hamburg, im July 1799.

Im No. 37 der Mus. Zeit. pag. 581 und 582 finde ich folgende Stelle: „Lolly's Stolz wurde dadurch — dafs nehmlich die Kaiserin Catharina II. von ihm verlangte, er solle in der Akademie jederzeit das Allegro und Rondo, aber Giardini das Adagio eines Konzertes oder Solo's spielen — tief gekränkt. Er forderte trotzig seinen Abschied. Er erhielt ihn; aber man behauptet, er habe nach diesem Vorfalle in Sibirien den Zobeln seine Sonaten vorgespielt. Was an dieser lezten Sage wahr ist, oder seyn kann, will ich nicht verbürgen. So viel ist gewifs, dafs man seit der Zeit von diesem grofsen Künstler nichts mehr gehört hat. Wahrscheinlich ist er todt." Zur Berichtigung dieser Stelle und besonders der obigen Behauptung nur so viel. In den Jahren 1795 und 1796, lange nachher, als Lolly Petersburg verliefs, durchreisten die Gebrüder Romberg (man sehe den 2ten Brief in No. 8 der Mus. Zeit.) ganz Italien. Während ihres Aufenthalts in Neapel hörten sie, dafs Lolly da und vom Könige mit einem ziemlich ansehnlichen Gehalte engagiert wäre. Da sie ihn beyde nie vorher gesehen hatten, so wünschten sie, diesen durch beynahe ganz Europa bekannten und berühmten Künstler kennen zu lernen. Sie giengen demnach am 5. März 1796 zu ihm und wurden angenommen. Er war auch so gefällig, ihnen einige Solo's vorzuspielen, die der ältere Andreas Romberg auf der Violine akkompagnierte. Ich selbst habe Lolly hier vor mehrern Jahren ziemlich genau kennen gelernt. Unter allen Virtuosen, die mir jemals vorgekommen sind, war er, als Virtuose, der grofste Egoist. In Neapel hat er damals, wie mehrere erzählt haben, dafür angesehen seyn wollen, dafs er sich gar nicht mehr übe. Er soll sogar einen Bogen und eine Violine, der seinigen ganz ähnlich, oft Wochen lang und länger aufserm Hause haben liegen lassen, und sich beym Ueben, um von Niemanden gehört zu werden, eines stark mit Unschlitt oder Seife bestrichenen Bogens bedient haben. Die Herren Romberg, die diese ganze Erzählung für eine blofse Sage hielten, haben dennoch bey ihm selbst zufällig eine Entdeckung gemacht, wodurch diese Sage einen ziemlich hohen Grad von Wahrscheinlichkeit erlangt.

Auszug eines Briefs.

Pawlowsky, (Kais. Lustschlofs 4 Meilen von Petersburg) den 3. Juny 1799.

— In St. Petersburg sind seit meiner Ankunft bis zu meiner Abreise hieher (von der Mitte des Aprils bis in die Mitte des Mays) wegen des Osterfestes nur 4 Vorstellungen auf dem Theater gegeben worden.

Das Erstemal italienische Oper, von Herrn Himmel aus Berlin komponirt. Das Zweytemal russische Komödie — der *Bourgeois gentilhomme.* Das Drittemal *Oedippe à Colonne* — dies war die erste Oper, die Paris, (jetziger Musikdirektor der französischen Oper. Vorher in derselben Qualität in Hamburg) dirigirte. Das Viertemal *Camille ou les souterrains*, zum Bénéfice der Madame Chevalier. Die beyden lezten Male war das Haus zum Brechen voll. Man ist sehr zufrieden mit Paris, und hat sogar die Ouverture lebhaft applaudirt, welches hier noch nie geschehen ist. Auf dem Hoftheater in Petersburg ist während meiner Anwesenheit gar nicht gespielt worden. Hier in Pawlowsky ist zum erstenmale *Camille*, hernach *Les deux petits Savoyards* und *La Soirée orageuse* aufgeführt worden. Bey dieser lezten Oper sprach der Kaiser, während eine Serenate hinter dem Theater schlecht gesungen wurde, mit Paris, und

gab ihm seine Zufriedenheit zu erkennen. — Die **Chevaliers**, Madame le **Roi**, die Herren **Chateaufort**, **Bourgeois** und **Clarençon**, (sämmtlich Operisten, bis auf Hrn. **Chevalier**) leben hier auf dem Lande, wo sie Wohnung, Lebensmittel und manche andre Bequemlichkeiten unendgeldlich haben. Die übrigen Akteurs wohnen in der Stadt, und kommen erst heraus, wenn sie verlangt werden. So lange ich hier bin, haben sie nur einmal hier gespielt; denn als sie das zweytemal, am 28. May, eben im Begriff waren, anzufangen, mufsten sie auf Contreordre, ohne gespielt zu haben, nach der Stadt zurückkehren, welches mit zum Beweise dienen kann, dafs hier die Oper ungleich mehr als das blofse Schauspiel geschäzt wird. Das hiesige Orchester ist sehr zahlreich, und sind viele Leute von Verdienst darin. —

Kurze Anzeigen.

Arietta italiana: la mia crudel tiranna etc. con sei Variazioni per il Pianoforte di Giov. Vanhall. In Vienna pr. Kozeluch. (36 Xr.)

Ein paar fliegende Blätter, die auf nichts weiter als das Urtheil: **ganz ordinair** Anspruch machen können.

Une Sonate très-facile à 4 mains pour le Clav. comp. par Jean Vanhall. Oeuv. 64. à Vienne chez Kozeluch. (45 Xr.)

Für ganz erste Anfänger. Sonst ist übrigens gar nichts dran.

Ariette avec 8 Variations pour le Clavecin ou Pianoforte par Gelineck. Berlin chez Hummel. (15 Sols.)

Das angenehme Thema ist sehr artig und lebhaft variirt. Mitunter gehört etwas dazu, um sie rein und geläufig zu spielen. So kann No. 6, aller gleichmäfsigen Figur ungeachtet, die darin herrscht, sehr dazu dienen, der linken Hand Sicherheit in Doppelgriffen zu verschaffen, was zur Vorübung zu schwereren **Clementischen** Sonaten von Nutzen seyn kann.

Six Variations sur l' Air: Contento il cor nel seno, de l' opéra Lodoiska, pour le Pianoforte avec l'Accompagnement d'une Flûte ou Violon et Violoncelle, par J. Vanhall. Oeuv. 63. à Vienne chez Kozeluch. (45 Xr.)

Sind leicht genug in jedem Betracht und *à la mode.*

Quartetto per Flauto, Violino, Viola e Basso, comp. dal Sign. Franc. Krommer. Op. 17. In Vienna pr. Artaria e Comp. (1 Fl. 40 Xr.)

Der Hauptton dieses wohlgeschriebenen Quartetts ist *F dur* und also für die Intonation auf der einfachen Flöte nicht der dankbarste. Jedoch wird das reine, volle Spiel durch eine wohlangebrachte Mafsigung in schwierigern Sätzen erleichtert. Da nun die Gedanken ganz gut sind und eine ordentliche gesetzte Ausführung derselben sammt einer nicht gemeinen Modulation sich findet, so kann das Quartett, dessen übrigen Stimmen freylich mehr accompagnirend als konzertirend sind, hier nicht ohne alle Empfehlung gelassen werden.

Sechs Gedichte von Carl Witte, in Musik gesezt von Ernst Haufser. Zürich im Verlag des Verfassers. (1 Fl.)

Können im dortigen Vaterlande vielleicht guten Freunden gefallen, aber die Reise ins Ausland sind sie nicht werth.

(Hierbey das Intelligenz - Blatt No. XVI. und die Kupfertafel III.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. №. XVI. 1799.

Abermalige Antikritik.

Hr. Z... nahm sich die Mühe, zu meinem Aufsatze in No. 10. des Intelligenzblattes dieser Zeitung Noten zu schreiben, und ich glaube, ihm keinen sprechendern Beweiſs meines Dankes dafür geben zu können, als den: zu seinen Noten noch einige Berichtigungen hierherzusezzen, und so finde ich denn gleich bey der Einleitung, daſs er sehr wohl gethan, sein Gewäsch über einen ihm gänzlich unbekannten Gegenstand zurückzunehmen, und es Hrn. Müller zu überlassen, mich über meine vorgeblichen Irrthümer die Flöte betreffend zurechtzuweisen; worüber ich in nachstehendem Aufsatze ausführlicher spreche.

No. 5. Für die beyden daselbst angeführten Sprüche aus S. S. gebe ich Hrn. Z... was daselbst Cap. 10. V. 13. und Cap. 17. V. 28. steht.

No. 6. Fehlt nach dem lezten Worte *Raum* der Nachsatz: *und Kenntniſs.*

No. 9. Daſs ich keineswegs an der ausgebreiteten Kenntniſs des Hrn. Z... in allen Theilen der Tonkunst und vorzüglich der *Fuge* zweifle, mag ihm eine im Verlage meines Vaters herausgekommene Fuge zum Beweiſs dienen, indem ich sie hiermit *öffentlich* seiner Prüfung vorlege. In dem dabey befindlichen Bogen Text erkläre ich mich zugleich über einige allgemeine Regeln der Fuge, und will Hrn. Z... hier nur noch darauf aufmerksam machen, was von einem Fugensatze zu halten, der auf der Terz der Tonika anhebt, mit der Quinte beantwortet wird, und wobey die Modulation des Führers in der Tonika, und die des Gefährten in der Dominante ist; worüber in Albrechtsberger's Anleitung zur Komposition S. 197. nachzuschlagen ist. Daſs aber der Haydn'sche Satz, als *Fugensatz* betrachtet, unter die Klasse der Quintenfugen gehört, beweiſst noch mehr, daſs der zweyte Wiederschlag ganz richtig, nur nicht daſs es in der nämlichen Stimme geschieht, eingerichtet ist, und zum Beweiſs dienen kann: daſs ein Mann wie Haydn, der gewiſs den ersten Wiederschlag richtig beobachtet, und erst im Verfolg sich die Freyheit genommen, davon abzuweichen, gar keine Fuge *hier* hat machen wollen. Freylich sind dies *gemeine* Dinge, die ich auch jedem andern, nur Hrn. Z... nicht, als bekannt voraussetze.

Unter verschiedenen Druckfehlern in meinem Aufsazze ist auch Stuse statt Fux *) stehn geblieben, welches von der ausgebreiteten Litteratur des Hrn. Z... zeugt.

No. 11. Wahr ist's daſs man ein gelehrter, und noch mehr ein *guter* Theolog seyn kann, ohne das Geheimniſs der Dreyeinigkeit erläutern zu können, welches wir vor der Hand Hrn. Z... und Consorten überlassen wollen.

No. 15. Wie kann Herr Z... denken, daſs ich *ihn über die Achsel* ansehe? — einen Mann von dem man *lernen* kann? —

Hr. Z... ist und bleibt mir *als Hr. Z...* ein *Unding*, so wie jeder *Anonymus;* und daſs ihm manches, besonders die Sprüche aus Jesus Sirach Cap. 20. V. 21 und 22. nicht besser in der Schule sind *eingebläut* und *eingetrichtert* worden, ist augenscheinlich. Er lese und beherzige sie! —

Bloſs durch seine Aeusserung *sich zu nennen*, bin ich schon so *darniedergeschlagen*, daſs wenn ich früher daran gedacht, ich mich nicht unterstanden hätte, diese Berichtigungen zu schreiben. So aber stehn sie nun einmal da, und mögen es auch bleiben. Der Schluſs seiner lezten Note ist erbaulich, und hat gewiſs dem dabey ihm gegenüber gehangenen Spiegel das Leben gekostet.

Will sich's Hr. Z... je wieder beykommen lassen, über irgend etwas öffentlich zu reden, so lese er erst, was ich ihm auf dem Titel meiner Fuge aus Jesus Sirach ausgeführt habe, von mir nehme er aber die Versicherung, daſs ich gelesen und beherziget habe, was bey ebendemselben Cap. 4. V. 31. 32 u. 33. steht.

Offenbach am M., im Monat May 1799.

Ant. André.

---

*) Diesen einen Fehler meiner Uebereilung gestehe ich ein: die mannichfaltigen andern, gegen Orthographie u. dgl. sind aber ganz genau nach der Andréischen eigenhändigen Abschrift gedruckt. Der Korrektor.

Hr. André hat mein Wort, daſs ich nichts mehr gegen ihn schreiben wolle; und ich halte dieses Wort um so lieber, da er selbst durch vorstehenden Aufsatz jeden verständigen Leser in den Stand gesezt hat, über unsern Streit und über ihn sattsam zu urtheilen. Die von ihm neuerdings verfertigte und eingesandte Fuge, auf welche er sich in seinem Aufsatze beziehet, ist, wie ich für flüchtige Leser nur anmerken will, keineswegs etwa jene streitige, sondern ein ganz für sich bestehendes Werkchen, das der Verf. auf dem Titel mit einem ganz unanständigen Ausfall verunziert hat, und das übrigens mit unsrer Streitigkeit nicht in der allergeringsten Verbindung stehet. Denn erstens muſs eine Fuge, die Hr. And. vor einigen Jahren geschrieben, doch wohl *nicht darum* gut seyn, weil er jezt eine bessere gemacht hat? Zweytens, war der Streitpunkt nicht, ob Hr. A. eine regelrechte Fuge fabriciren könne, sondern ob *jene Fuge, dort, wo sie stehet, an ihrem Platze sey.* Er fordert mich übrigens auf, diese neue Fuge von seiner Komposition zu beurtheilen. Hier ist meine Meynung in wenig Worten. Das Thema ist ein wenig oder nichts sagender Gedanke: aber die Bearbeitung verräth Mühe und Fleiſs. Dies Urtheil mag zugleich beweisen, ob ich gegen Herrn And. geschrieben habe, weil er — Herr A. ist. Uebrigens ist es aber auch meine Recensentenpflicht (weil Herr André mich zu seiner Beurtheilung beruft) ihn auch *dieser seiner neuen Fuge wegen* auf eine Stelle *Kirnbergers*, dessen Ansehen Hr. A. hoffentlich nicht schmälern wird, hinzuweisen. Sie lautet also (S. Kirnb. Kunst d. rein. Satz. Th. II. S. 232.): „Wenn man die Künste des doppelten Kontrapunkts verstehet, so ist es eine sehr leichte Sache, eine Fuge zu machen, die, ohne Rücksicht auf den schönen Gesang, blos mechanisch richtig ist. Ganz anders aber verhält es sich mit einer Fuge, in welcher Geschmack, Ausdruck und Rhythmus u. s. w. ist, wozu der doppelte Kontrapunkt wenig oder gar nichts hilft." — Uebrigens ist es eine ganz eigene Art, *mir*, der ich nicht in Leipzig lebe, aus einem Druckfehler, welchen der *Korrektor* in Leipzig hat stehen lassen, einen Mangel an Kenntniſs der Literatur zu erweisen.

Z...

An Herrn A. E. Müller in Leipzig.

Mit Vergnügen las ich aus der Einleitung des Hrn. Z.., daſs er es Herrn Müller überlassen habe, mich über die vorgeblichen Irrthümer meiner Bemerkungen die Flöte betreffend zurechtzuweisen, fand aber zu meinem gröſsten Erstaunen, wie wenig Herr Müller meinen Aufsatz verstanden hat. Da er ihn nun untersuchte und berichtigte, so wird er mirs nicht verargen, wenn ich ein Gleiches mit dem seinigen hier vornehme.

Wenn Hr. Müller glaubt, daſs nun durch die 5 gewöhnlichen Klappen für das f, gis und b auf der Flöte allem Uebel dieses Instruments abgeholfen sey, so versuche er doch einmal den Triller, auf dem *eingestrichenen* h in A moll zu schlagen, welches ohne c Klappe eben so wenig möglich ist, wie folgende Passagen mit der f Klappe für den Ringfinger der rechten Hand zu spielen.



Um Schwierigkeiten dieser Art abzuhelfen hat Herr Thurner aus Wien, der gegenwärtig in London ist, Flöten verfertigt, welche ausser den gewöhnlichen Klappen, noch eine f Klappe für den kleinen Finger der linken Hand, eine b Klappe für den Zeigefinger und eine andere für den Daumen der rechten Hand, und eine c Klappe für den Daumen der linken Hand haben. Herr Boye in Göttingen hat ebenfalls ähnliche Flöten verfertigt, welche ausserdem noch eine besondere es Klappe haben. Durch alles dieses ist hinlänglich bestätigt was ich sagte: *Könnte man noch mehrere Klappen anbringen* u. s. f.

Ich verkenne den Nutzen der Klappen keineswegs, und wer daher das Gegentheil aus meinem Aufsatze geschlossen, hat ihn offenbar misverstanden; auch habe ich selbst in einem meiner neuern Concerte Passagen geschrieben, welche ohne jene Klappen nicht gut vorgetragen werden können. Allein bey alle dem, sogar daſs man Klappentriller schlagen kann, bleiben die Klappen immer schwerer, als die blosen Finger aufzuheben, und wer dieses nicht glauben will, lasse sich seine noch übrigen 6 Löcher auch mit Klappen besetzen, so hat er dann (mich eines Abrahamitischen Gleichnisses zu bedienen) *ein vollkommenes Geklapper.*

Hr. M. muſs erst darthun, nach welcher Abmessung auf dem Monochord die verschiedenen Töne rein oder nicht rein sind, dann muſs er die einmal für rein anerkannte Abmessung beständig im Gehör und dieses wiederum das Auffassungsvermögen haben, *jeden* Ton in der *schnellsten* Zeitfolge *genau* zu bemerken, um die Reinheit *eines* Tons in einer ganzen Passage untersuchen zu können. Und welche Untersuchung würde er dann leider zur gröbsten Beleidigung seines Ohres machen müssen? —

In der vorlezten Periode seines Aufsatzes zeigt sich Hr. M. als gänzlich unbekannt mit dem Mechanismus des Flötenspiels. Er lese, was hierüber Vancanson in der Beschreibung seines mechanischen Flötenspielers gesagt, und um sich zu überzeugen, wie richtig V's Meynung ist, so lese er was die damalige Akademie der Wissenschaften in Paris darüber geurtheilt hat; welches auch zum Beweise dienen kann, wie oberflächlich Quanz in seinem Flötenunterricht S. 46. über V. gesprochen.

Hr. M. behauptet, dafs sein *spitzer* Wind ein *schwächer* sey, und zeigt hierdurch noch mehr, wie unglücklich sein Einfall war, so *entscheidend* über einen Gegenstand absprechen zu wollen, und wie wenig er die Theorie des Schalles kennt. Er lese was hierüber Beltz in seiner Abhandlung vom Schalle sagt, aus welchem gründlichen Werke ich zu seiner Widerlegung nur die §. 31. 32. u. 37 anführen will.

Hr. M. scheint sich durch seine 20jährige Erfahrung für Autoritäten zu erklären, weswegen ich ihm die beyden angeführten Schriftsteller entgegensetze.

Will Hr. M. die *falschen Grundsätze*, worauf die fernern Bemerkungen meines Aufsatzes beruhen sollen, angeben, so thue er es mit reiferer Ueberlegung wie bisher, und ich werde mich dann gern belehren lassen.

Uebrigens kann Hr. Müller versichert seyn, dafs mich blos das Recht meiner Sache und *sonst nichts Andres* bewogen hat, dieses Wenige über seinen Aufsatz hier anzuführen, und dafs ich sein Talent als Tonsetzer und Tonkünstler verehre.

Offenbach am M., im Monat May, 1799.

Ant. André.

Ueber vorstehenden Aufsatz des Hrn. André.

Hätte sich doch Hr. A. mit dem begnügt, was ich in Betreff seines Aufsatzes über die Flöte ihm mittheilte, hätte ers zu Herzen nehmen wollen, warum ich ihn bisher vor den Augen des Publikums mit einer Schonung behandelte, die er nicht verdient! Aber nein! er will nicht belehrt, will nicht geachtet seyn; ich soll ihm — dies ist die Aufforderung an mich — sein Sündenregister ins Gesicht ablesen. Nun vielleicht frommt dies auch mehr. Ich werde es versuchen und seinen Aufsatz gerade durchgehen, so wie er den meinigen umschlichen hat. Ich kann mich kurz fassen: denn im Grunde hat Herr A. auch nur einen Fehler an sich, den nämlich, dafs er sich anmafst, über eine Sache zu schreiben, die er nicht versteht. Denn wie sein Räsonnement über Flöte und Flötenspiel zeigt, so fehlt es ihm an Kenntnis und Erfahrung gänzlich. Er spielt nicht einmal das Instrument. Man wird dies vielleicht nicht glauben! Nun dann sehe ich mich genöthigt, meine Behauptung abermals mit ein paar Stellen aus den Briefen seines Herrn Vaters an mich zu belegen, so leid es mir thut, diesen mir schätzbaren Mann in so weit wenigstens mit in die Sache zu ziehen. „Mein Sohn — schrieb er unlängst — spielt die Flöte nicht, daher wagt er es selbst nicht, Ihnen sein Flötenkonzert zu überschicken u. s. f.

„Mein Sohn — meldete er mir ein andermal — dankt Ihnen für die Bemerkungen, den Flötensatz betreffend, er findet dadurch das Urtheil anderer Flötenspieler bestätigt u. s. w."

Dies also der einzige Fehler, oder vielmehr die Quelle aller, die sich Hr. A. zu Schulden kommen lässt, und die ich aus Achtung gegen das Publikum und meiner selbst nicht mit Namen zu nennen vermag. Damit ich indefs jeden Schein der Ungerechtigkeit entferne, so hebe ich folgende Beweisstellen aus Hrn. A's Aufsatz aus.

Hr. A. will mich der Sünde zeihen, ich habe behauptet, durch die f, gis und b Klappe sey *allen Uebeln* der Flöte abgeholfen. Ungeachtet in meinem Aufsatze keine Sylbe davon steht, so spricht er nun ein langes und breites, dafs *nicht* allen Uebeln dieses Instruments abgeholfen sey. Die Vertheidigung dieser *meiner* Meinung würde ich Hrn. A. würklich Dank wissen, wenn sie ihm nicht so ganz verunglückt wäre. Weiter will er, dafs ich behauptet habe, jene Klappen müfsten in jeder Passage gebraucht werden, wovon in meinem Aufsatze ebenfalls nichts vorkommt. (Man vergleiche diesen nur im Intelligenzblatte No. X.) Aber was will Herr A. nicht alles? So will er unter andern auch, ich solle ihm den Triller mit h und c schlagen, was er ohne c Klappe für eine Unmöglichkeit erklärt. Da Hr. A. nicht selbst Flöte spielt, so ersuche er nur den ersten besten Stadtpfeifer, dafs er ihm dieses unmögliche Experiment vormache und das auf folgende Weise: c wird so genommen, dafs der dritte u. vierte Finger der linken Hand liegen bleibt und der Triller mit dem Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand geschlagen wird. So braucht man keine c Klappe. Nur vergesse Hr. A. nicht, den Mann vor seinen Windverstärkungen, wovon er im vorigen Aufsatze spricht, zu warnen. Doch weiter! Hr. Thurner, sagt er, sey der Erfinder der Flöten mit c und f Klappen *für die linke Hand* (denn das will er doch sagen?) oder Herr Thurner und Boye haben diese Klappen nur an ihren Flöten. Man sollte wenigstens glauben, dafs Hr. André, als Musikhändler die *Preisverzeichnisse* der Flöten von Tromlitz kennte. In diesen hat der wackere Künstler dem Publicum *schon längst* Flöten von derselben Einrichtung angeboten (z. B. in der musikal. Korrespondenz von 1791). Ich selbst besafs schon vor 10 Jahren eine solche Flöte. Wahrscheinlich aber wollte Herr A. der Welt etwas Neues sagen, weil es ihm neu war. Es gieng ihm hier wie mit der folgenden Bemerkung, dafs es nämlich schwerer sey, eine Klappe aufzudrücken (man sagt nicht aufheben wie Hr. A.) was jedem gemeinen Pfeifer bekannt ist. Vielleicht machte sie Hr. A. blos, um des Witzes willen, der darauf folgt und von der Art ist, dafs man über den Witzling selbst lacht.

Um zu wissen, ob ein Ton falsch oder rein sey, braucht man, meines Erachtens, nur ein gutes musikalisch aus-

gebildetes Ohr zu haben; dafs ich dieses habe, das hier zu erweisen, wäre lächerlich.

Weiter will Hr. A. meine Bemerkungen durch sein Raisonnement widerlegt haben, da er im Grunde weiter nichts gethan hat, als dafs er *für meine* Meinung gesprochen und ausserdem viele allgemein bekannte und zur streitigen Sache nicht eigentlich gehörige Dinge vorgebracht hat, um seine Unkunde recht auffallend darzustellen. Denn so will er unter andern in folgender Stelle seiner Schreiberey mich darniederschlagen durch meine eigene Behauptung: *spitzer* Wind sey nicht stark sondern schwach — eine Sache, die doch gewifs niemand, der die Skale auf der Flöte nur gut anzugeben weifs, in Zweifel gezogen hat.

Weiter will Hr. A., dafs das Publicum auf seine Autorität die Bemerkungen über meinen Aufsatz für baare Widerlegung annehmen und nicht bemerken soll, wie weislich Hr. André die wichtigsten Punkte, wie z. B. *seine Windverstärkung*, übergangen und auch nicht mit einem Worte erwähnt hat. Endlich will Hr. A. würdige Männer herabsetzen. Von Quanz' spricht er verächtlich, um — vielleicht einen Nachtrag zu den Aeusserungen über Haydn und Mozart in seinem vorigen Aufsatze gegen Hrn. Z... zu liefern. Wahrhaftig, wenn Hr. A. so fort fährt und nota bene auch das Publicum seine Urtheile fein für baare vollgültige Münze annähme, dann Gnade allen grossen Tonkünstlern der vorigen und jetzigen Zeit. Alle wären nichts und Hr. A. wäre alles.

Doch ich überlasse das Richteramt über Hrn. A. dem sachkundigen unpartheischen Publicum und sage künftig kein Wort mehr gegen oder von ihm, falls er auch fortführe zu schmähen, zu demonstriren u. s. w. was hülfe es am Ende auch? Einen Mohren weifs zu waschen, ist einmal eine Unmöglichkeit.

Leipzig.

August Eberhard Müller.

Bekanntmachung.

Durch den Beyfall, den meine bey Hrn. Lehmann herausgekommenen Lieder, in der musik. Zeitung erhalten haben, noch mehr aber durch die darinnen enthaltene Aufmunterung veranlafst, kündige ich auf das künftige Vierteljahr eine neue Sammlung von Liedern, nämlich unter dem Titel: Blumenkranz für Gesang und Klavier, an. Die dazu gewählten Texte, welche sich auf den gewählten Titel beziehen, sind von Matthisson, Stollberg, Pfeffel u. a. bekannten Dichtern. Der Pränumerationspreis beträgt 16 Gr. — ist bis zu Ende des Octobers d. J. offen, und wird nachher um die Hälfte erhöht. Wer 5 Exemplare nimmt, bekommt das 6te frey. Auswärtige Interessenten können sich deshalb an mich, oder auch an die Rost'sche Kunsthandlung in Leipzig in frankirten Briefen wenden.

Es soll mich freuen, wenn diese von mir angekündigten vielleicht lezten Früchte meiner Muse gleichen Beyfall erhalten, und mich in den Stand setzen, obige Ankündigung realisiren zu können. — In einigen Wochen werden auch die von mir bereits mehrmals angekündigten leichten Klavierstücke fertig.

Leipzig, im Julius, 1799.

M. Geyer.

Im Böttchergäſschen, No. 459.

In den im 39sten Stück dieser Zeitung recensirten 3 Quartetten von Romberg sind folgende Druckfehler zu verbessern:

In der ersten Violine. Seite 4. am Ende fehlen die Worte: *Menuetto da Capo senza Replica:* S. 10. Syst. 9. fehlt tr. über dem lezten c; so wie auch S. 11. System 11. T. 2. über dem a. Auf derselben Seite Syst. 1 T. 2. mufs das erste 8tel so [musical notation], und Syst. 9. T. 2. das 10te u. 11te 16tel nicht a g sondern c e seyn. S. 15. Syst. 2. T. 2. mufs das lezte 16tel nicht d sondern c seyn. S. 16. fehlt *pizzic.* zu den beyden lezten Noten.

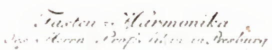
In der zweyten Violine: S. 9. Syst. 3. fehlt *pia.* zu Anfange des 4ten Taktes. S. 15. Syst. 4. mufs das lezte 16tel des 2ten 4tels nicht e sondern f seyn.

In der Bratsche: S. 8. Syst. 6. T. 2. müssen die lezten 4 32tel einen Ton höher stehn. System 11. fehlt das b vor dem ersten 8tel d. S. 9. Syst. 6. fehlt *forte:* zu Anfange des 2ten Taktes. S. 11. Syst. 5. mufs das lezte 16tel des 2ten Taktes nicht d sondern c seyn.

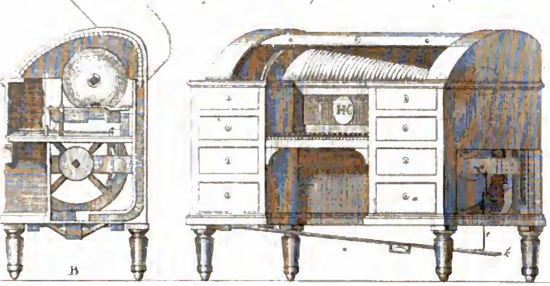
Im Violoncell: S. 8. Syst. 9. T. 7. fehlt das *pia.* zu dem zweyten d. S. 9. Syst. 4. fehlt *piano:* zum lezten 4tel des ersten Taktes, und zu Anfange des 3ten Syst. fehlt *forte.*

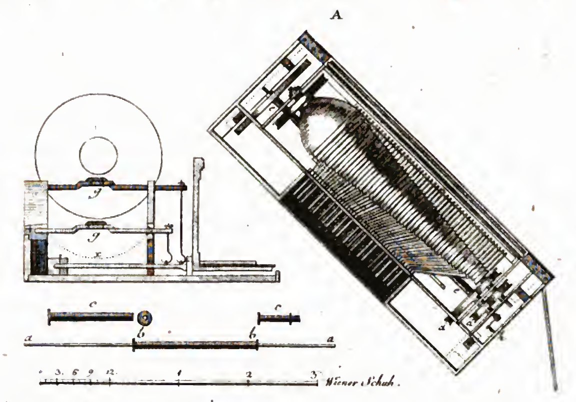
Noch einige andere gröſstentheils aber unbedeutende Fehler werden sich beim Durchspielen leicht berichtigen lassen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.


Tasten-Harmonika


Taf. III.


B
A


g
g
x
c
c
a
b
b
a
3. 6 9 12. 1 2 3 Wiener Schuh.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten July №. 43. 1799.

Abhandlung.

Ueber die Composition der Geisterinsel von Hrn. Concertmeister Zumsteeg in Stuttgard.

(Fortsetzung.)

Der zweyte Akt unterscheidet sich von dem ersten insonderheit dadurch, dafs der Dichter in den Rollen des muntern Fabio, des Oronzio und Stefano einige komische Scenen damit verwebt und also dem Tonsetzer Gelegenheit gegeben hat, sein Talent von einer neuen Seite glänzen zu lassen, den muntern Charakter des Fabio durch den musikalischen Ausdruck noch mehr zu erhöhen und dem possierlichen Charakter des Küchen- und Kellermeisters dadurch mehr Schärfe zu geben. Ueberhaupt wird hier ein Tonsetzer durch die mannigfaltige Entwikkelung der Charaktere weit mehr Schwierigkeiten finden, als in den beyden andern Akten, da sich in diesem so mancherley Leidenschaften durchkreuzen, zu deren wahrem Ausdrucke eben so viel Erfindungsgeist, als eine genaue Kenntnifs, durch disjunktive Urtheile das Verhältnifs der Theile zum Ganzen nach ästhetischen Principien zu bestimmen, erfordert wird. Mit welchem Erfolge sich Hr. Z. durch dieses schöne Labyrinth durchgearbeitet hat, soll die Folge lehren.

Der erste Auftritt fängt mit einem sehr schönen Monolog des geretteten Fernando's in Versen, nehmlich mit einem Recitativ an, das mit einer Begleitung mehrerer Instrumente versehen ist. Weit entfernt, meinem Empfindungsvermögen eine vorzügliche Intensität, d. h. eine besondere Kraft zuzuschreiben, tiefer und wahrer zu fühlen, als andere, weit entfernt, Hrn. Z. irgend ein Lob beyzulegen, das dem blinden Beyfall eines Partisanen ähnlich wäre: so glaube ich doch, nicht ohne Grund behaupten zu können, dafs dieser brave Tonsetzer bey der Ausarbeitung dieses Drama's nicht allein auf den Ausdruck leidenschaftlicher Gegenstände; sondern selbst auch auf den sittlichen Charakter der handelnden Personen Rücksicht genommen habe. Und dafs die Musik für das leztere eben so gut geeignet sey, als für das erste, dafs sie vorzüglich in einem lyrischen Drama unter der Feder eines einsichtsvollen Tonsetzers — wenn ich mich so ausdrücken darf — gleichsam physiognomische Zeichnung werden kann, wer dürfte wohl dieses bestreiten? Wenigstens glaube ich in jeder Zeile, die von Fernando gesungen wird, nicht verkennbare Spuren jener anspruchslosen Würde, und eines durch Grundsätze der Vernunft gebildeten, noch unverdorbenen Jünglings gefunden zu haben, die denselben auf eine so interessante Art charakterisiren.

Gedachtes Recitativ enthält einen sehr starken Ausbruch der Empfindungen des geretteten Fernando's. Zuerst Dank gegen die Vorsehung für seine Erhaltung, dann Vergegenwärtigung des Angstgeschreys seiner Gefährten, Zweifel, ob er seine Rettung als Wohlthat, oder als Strafe ansehen soll, und ein trauriges Gefühl seines Zustandes an einem so einsamen, ihm unbekannten menschenleeren Orte machen den rührenden Inhalt desselben aus. Nach den Worten:

> Zu frisch ist noch die Wunde;
> Zu laut umstöhnt mich noch der Brüder Angstgeschrey.

gab der Dichter dem Tonsetzer den vortreflichen Fingerzeig, einzelne Gedanken aus dem Schlufschore des ersten Akts hier zu wiederho-

len. Wie sehr dieses der Natur der Sache gemäfs sey, werde ich nicht erst beweisen dürfen, und wer sieht nicht diesen glücklichen Gedanken zugleich als einen kleinen Verräther an, dafs entweder Hr. Gotter selbst kein gemeiner Kenner der Musik war, oder wenigstens bey dieser seiner Arbeit die Einsichten und Erfahrungen eines geweihten Tonsetzers zu Rathe gezogen habe. Ueberhaupt hat dieses Singspiel auch in dieser Rücksicht hervorstechende Vorzüge vor den meisten neueren lyrischen Dramen, und es würde in Wahrheit zu mehrerer Vervollkommnung derselben nicht wenig beytragen, wenn überall Thalia mit Apoll so traulich Hand in Hand giengen.

So kurz das Recitativ ist, so viel Einsicht in die richtige Theorie desselben wird zu seiner Composition erfordert; und wenn gleich ein sachkundiger Kritiker bey den darin auf einander folgenden sechs Fragsätzen, die zugleich Ausrufungen sind, am Schlusse einer jeden etwa einen Sprung auf ein entfernteres Intervall zu gröfserem Nachdrucke vermissen, oder wünschen möchte, dafs die steigenden und sinkenden Empfindungen mit etwas mehr Präcision sollten ausgedrückt seyn, oder der Einfall am Schlusse der Zeile:

Vergebens lauscht mein Ohr — mein Blick —

der mehr einem weiblichen, als einem männlichen ähnlich ist, anders beschaffen seyn sollte: so mufs man doch eingestehen, dafs dasselbe mit der darauf folgenden Arie einen ausgezeichneten Rang in diesem Werke habe und das Herz des Zuhörers gewifs nicht verfehlen wird. Die Instrumentalbegleitung drückt die Gemüthsbewegung der recitirenden Person immer sehr gut aus und ist so vertheilt, dafs dadurch die schönste Haltung hervorgebracht wird. Vorzüglich sind die Solistellen der Oboe in diesem Recitative, wenn sie gleich sehr kurz sind, von grofser Wirkung. Bey der Wiederholung der Stelle aus dem Schlufschore des ersten Akts hat Hr. Z. eine Verwechslung der Instrumente vorgenommen und die zweyte Violine in die höhere Oktave gesezt, welche dort die erste Flöte hatte, wodurch dieser Gedanke einen um so herzdurchschneidenderen Ausdruck erhielt.

Einen eben so zweckmäfsigen Gebrauch von den Blasinstrumenten findet man auch in der darauf folgenden Arie:

Werd ich des Daseyns Wonne schmecken?

Man sehe, wie viel Energie folgende Stelle durch sie erhielt, bey welcher Fernando sagte:

Zerrissen sind des Lebens Bande
Für den, der fremd, auf ödem Strande,
Wo keines Menschen Stimme hallt,
Bedroht von tausendfachen Schrecken,
In tiefer Schwermuth wallt.
(Man vergleiche gegenüberstehende Musik.)

Doch man mufs diese Stelle selbst hören, um zu fühlen, welche erschütternde Wirkung die abgestofsenen Noten in derselben in Verbindung mit den fortlaufenden Schwärmern der oberen Stimmen hervorbringen.

In der bangen Ungewifsheit, worin Fernando war, und die er auf eine so rührende Art in dieser Arie ausdrückt, erscheint Ariel unsichtbar und fällt in dieselbe mit folgenden Worten ein:

Du wirst ein Herz entdecken
Das dir entgegen wallt.

Fernando sieht sich hierauf mit frohem Erstaunen um, und fährt dann fort:

Bote des Trostes! Himmlischer Sänger!
Stille mein Sehnen! weile nicht länger!
Zeige dich mir!

Bey dieser Stelle veränderte Hr. Z. die Taktart und das Zeitmaas und bereitet sie durch folgende vier Takte vor, die von der Oboe ganz ohne alle Begleitung vorgetragen werden:



Sie führt hierauf die Melodie mit der Singstimme unter der stillen Begleitung der Violinen durch die erste Zeile fort, und wiederholt am Schlusse der dritten und letzten Zeile die vier ersten Takte dieser Arie allein, wodurch die in

Oboe.

Corni.

Fagotti.

wo kei-nes Men-schen Stim - me hallt; be-droht von tau-send-fa - chen Schrek-ken, in

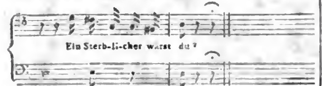
den Worten enthaltene Empfindung erhöht und länger unterhalten wird. Dafs Hr. Z. zu dem lezten Abschnitte dieser Arie den Dreyvierteltakt erwählte, mufs um so mehr gebilliget werden, weil ihn diese Taktart zu der zweckmäsigsten rhythmischen Form führte und ihm Veranlassung gab, durch die öftere Anwendung des Molossus dem Ausdrucke mehr Würde zu ertheilen.

Unmittelbar an diese Arie schliefst sich das darauf folgende Duett zwischen Prospero und Fernando in *C dur* an. Der Gesang fängt ohne Ritornel an, welches unstreitig hier ganz am unrechten Orte würde gestanden seyn, da die unerwartete Erscheinung eines ihm ähnlichen Wesens so schnelle Empfindungen der Freude in der Seele des verlassenen Fernando's mufs erregt haben, deren Aeufserung nicht die mindeste Verzögerung gestattet hätte, weil er in dem Wahne stand, dafs die unsichtbare tröstende Stimme die Stimme Prospero's gewesen sey. Auch hier entdeckt man Schönheiten, die den geübten Melotheten verrathen. Das horazische *Ambitiosa recidet ornamenta* scheint Hr. Z. sich in demselben zum vorzüglichen Gesetz gemacht zu haben, sogar findet sich darin nicht mehr als eine einzige Wiederholung und zwar erst in den lezten Zeilen, wo der Gesang sich vereinigt. Dafs dieses Verfahren des Tonsetzers keiner Rechtfertigung bedarf, wird einem jeden einleuchtend seyn, der sich mit dem Inhalte des Gedichts bekannt gemacht hat, nach welchem einer dem andern einen schlichten Aufschlufs über seine Person und seine Schicksale mittheilt, und so widrig in dem fortlaufenden Flusse einer Erzählung Wiederholungen sind, so unausstehlich sind sie auch in Compositionen von analogischer Art. Gewifs hat die gute Sache der Kunst und des Geschmacks zuweilen schon sehr viel verlohren, dafs es unter der Gilde des Apolls noch manche, in andern Rücksichten oft verdienstvolle Tonsetzer giebt, welche öftere Wiederholungen als nothwendige Form beym Gesang betrachten, und nicht beden-
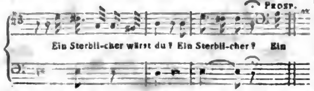
ken, dafs es auch Fälle geben kann, wo man abgeschmackt und frostig wird, wenn man nicht Ausnahmen macht. So zufrieden übrigens, wie ich glaube, jeder Kenner mit mir über die Behandlungsart dieses schönen Duetts seyn wird: so vermisse ich doch in demselben eine einzige Wiederholung, durch die der ästhetische Ausdruck nach meinem Dafürhalten sehr viel gewonnen hätte, nehmlich an der Stelle, wo Fernando seine Verwunderung zu erkennen giebt, in Prospero, den er für ein höheres Wesen hielt, nur einen gewöhnlichen Menschen zu sehen. Er drückt sich hierüber nur in diesen wenigen Worten aus:

Ein Sterblicher wärst du?

Man sieht wohl, dafs diese Zeile nicht einen Ausruf von gewöhnlicher Verwunderung enthält: sie ist vielmehr Erstaunen im hohen Grade und erforderte also auch in der Composition einen ihm entsprechenden Ausdruck. Hr. Z. behandelte ihn auf folgende Art:



Die Pause mit dem Ruhezeichen ist hier zwar sehr passend, indem man sich dabey vorstellt, dafs Fernando's Erstaunen plötzlich in ein stilles, in sich selbst gekehrtes Nachdenken übergeht, gleichsam um zu überlegen, ob denn wirklich Prospero's Versicherung nicht blose Täuschung sey, und die kurzen Noten sagen zwar sehr viel, aber sie erschöpfen doch nicht ganz den hohen Grad von Fernando's Verwundrung. Wie aber, wenn eine kleine Wiederholung an dieser Stelle angebracht und die Declamation etwa so eingerichtet wäre?
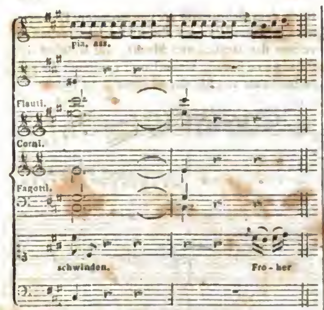


Doch dieses im Vorbeygehen. Ich füge nur noch dieses hinzu, dafs zu diesem Duett zwey obligate Clarinetten und Fagotte gesezt sind. Sie treten gleich am Anfange desselben mit der Singstimme ohne alle andere Begleitung ein und sind abwechslungsweise bis zum Schlusse mit vieler Delikatesse angewendet worden.

Da das darauf folgende Rondo, das von Miranda gesungen wird, durch das Arrangement für das Klavier nichts von seinem innern Gehalte kann verloren haben, mithin der muntere und gefällige Character von jedem näher geprüft werden kann: so will ich auch der Beurtheilung anderer über dasselbe nicht vorgreifen, sondern nur dies einzige bemerken, dafs die begleitenden Flöten, Hörner und Fagotte in dem Thema eine mit der zweyten Violinstimme gröfstentheils vollkommen gleiche Einrichtung erhielten. Alle sind in abgestofsenen Achteln, gleichsam hüpfend gesezt, das dem Character dieses Rondo's eine frohere Lebhaftigkeit giebt, als wenn die Begleitung der Blasinstrumente blos in aushaltenden Noten fortgeführt worden wäre. Zugleich enthält dasselbe einen schönen Beweis, wie wenig sich unser Tonsetzer an gewöhliche äufsere Formen binde. Manche glauben noch, dafs ein Rondo von seinem wesentlichen Vorzug vieles verliere, wenn sich nicht jedes Couplet mit einer Fermate schliefse. Hr. Z. aber nahm am Ende des zweyten Couplets, das in *D dur* anfängt, und sich in der Dominante von *Fis* endiget, keine Rücksicht darauf. Und dafs dieses absichtlich geschehen sey, daran wird wohl Niemand zweifeln, der es sich aus seinen andern Werken abstrahirt hat, mit welchem Forscherblick derselbe jedes Wort seines Dichters anzusehen pflegt, und wem wird nicht der Grund von selbst einleuchtend werden, der den Schlufs im Gedichte selbst liest; wo es heifst:

Wenn der Freundschaft sanften Macht
Sich dein Herz erweitert;
— — — — — —
— — — — — —
Werden schnell, wie Träume dir
Deine Tage schwinden
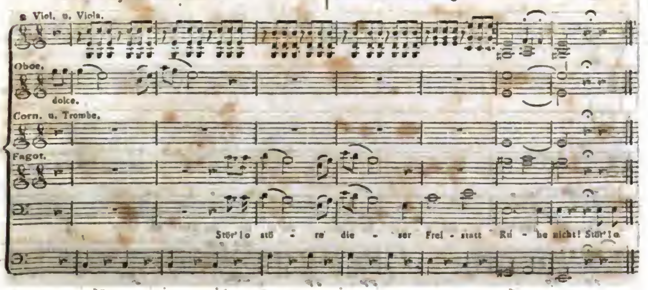
Hier wird nun der Flufs der Melodie durch die erste Violinstimme auf folgende einfache Art wieder in das Thema zurückgeführt:
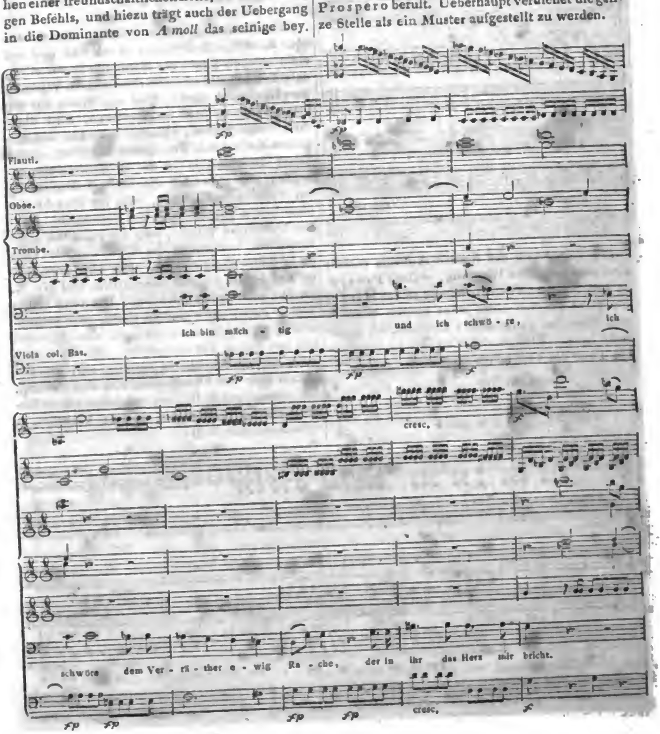


Die erste Arie des fünften Auftritts enthält eine sehr ernstliche Warnung, welche Prospero dem Fernando in Ansehung seiner Miranda giebt. Schon hatte jener Spuren bemerkt dass diese das Feuer seiner Leidenschaft angefacht habe. Er sagte daher zu ihm im ernsthaften Tone des väterlichen Ansehens:

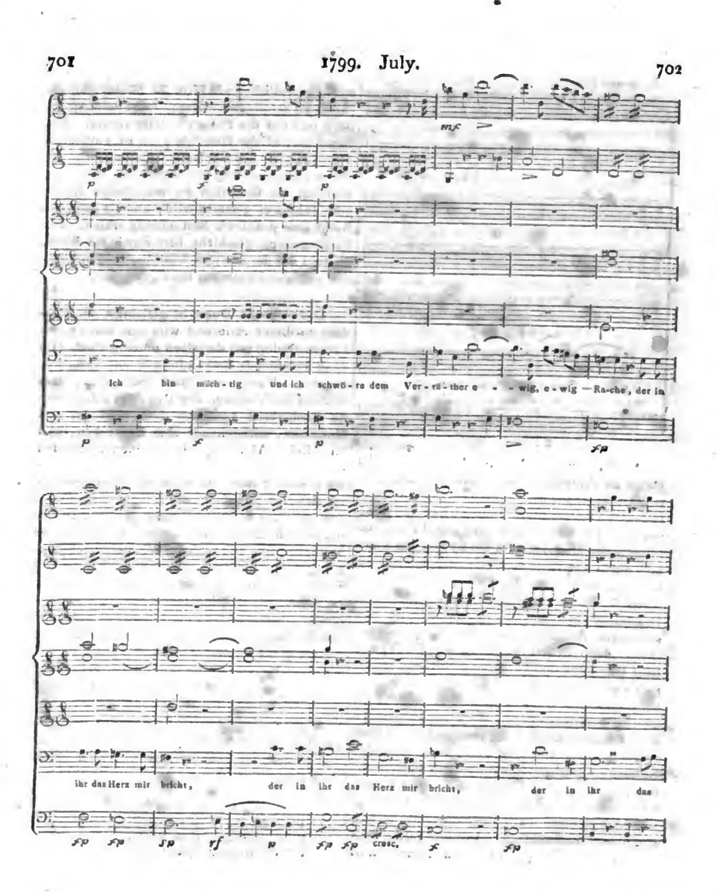
Fremdling, höre
Meinen Willen, deine Pflicht!
Stö', o störe,
Dieser Freystatt Ruhe nicht!
Ich bin Vater — und ich wache
Ueber meines Kindes Ehre,
Ich bin mächtig — und ich schwöre
Dem Verräther ewig Rache,
Der in ihr das Herz mir bricht.
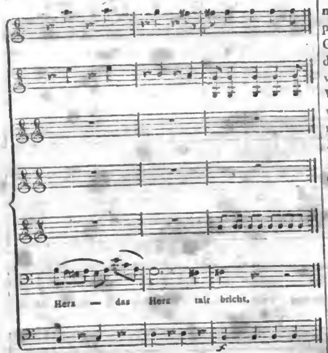
Die Warnung dieses Protagonisten wuste Hr. Z. mit so kraftvollem Ausdrucke und mit einer solchen Stärke der Harmonie darzustellen, dass dadurch die schönste theatralische Wirkung hervorgebracht wird. Und um dieses auf die zweckmässigste Art zu bewirken, wird diese Arie ausser Flöten, Oboen, Hörnern und Fagotten auch durch Trompeten begleitet. jedes dieser Instrumente ist so in Anwendung gebracht, wie entweder die sanftere Ergiessung des väterlichen Herzens, oder die Sprache des männlichen Ernsts, oder das Selbstgefühl eigener Macht und Würde, oder der Eindruck einer möglichen Verletzung der Ehre seiner Miranda es nothwendig machte. Der darin herschende Ton ist also ganz leidenschaftlich und Hr. Z. hat ihn meisterhaft getroffen. Die zwey ersten Zeilen dieser Arie sind in einem sehr pathetischen Adagio gesezt, das samt dem Ritornel nur aus sieben Takten besteht. Mit der dritten Zeile tritt ein schnelleres Zeitmaas ein, und ein kurzes Solo der Oboe macht hier den Anfang. Ich setze diese Stelle her, um jeden unsrer Leser selbst zu überzeugen, wie viel Wahrheit in dem Ausdrucke liegt:



Die ganze Einrichtung dieser Begleitung giebt zugleich dem Inhalte der Worte mehr das Ansehen einer freundschaftlichen Bitte, als eines strengen Befehls, und hiezu trägt auch der Uebergang in die Dominante von *A moll* das seinige bey. Nach dem Schlusfalle in der sechsten Zeile treten die Trompeten *soli* ein, und erregen schon im voraus das Gefühl von Macht, auf welches sich Prospero beruft. Ueberhaupt verdienet die ganze Stelle als ein Muster aufgestellt zu werden.




Ich bin mäch - tig und ich schwö - re dem Ver - rä - ther e - - wig, e - wig — Ra - che, der in
ihr das Herz mir bricht, der in ihr das Herz mir bricht, der in ihr das



Wer fühlt es nicht, welche Wirkung der gleich im Anfange dieser Stelle befindliche rasche Uebergang in *As dur* hervorbringt, welches Gefühl von Verachtung zugleich bey den Worten *dem Verräther ewig Rache* durch die Zurückführung der Modulation in die Fünfte von *Cmoll* und durch die fallenden Noten ausgedrückt ist, und wie voll hoher Bedeutung die betrügerischen Cadenzen gegen das Ende derselben sind. Dergleichen Stellen gehören unstreitig zu den schwerern Aufgaben der dramatischen Composition: denn in der Simmung des Prospero liegt Harmonie und Disharmonie. Jene äufsert sich zwischen seiner ihm bewufsten Gegenwirkung und dem Eindrucke, den er durch Fernando's Betragen gegen Miranda empfangen hat, zwischen seiner Heftigkeit und seiner Vorstellung einer möglicherweise zu erleidenden Kränkung; Disharmonie hingegen zwischen seiner Vorstellung von Unrecht und seinen Begriffen von Recht, seinen Gefühlen von Ehre und seinem Verlangen nach ungestörter Ruhe und ländlicher Gluckseligkeit. Um nun solche Stellen mit gutem Erfolge in Musik zu setzen, mufs man sie freilich nach Hrn. Z. Weise philosophisch zu zergliedern wissen, sonst verfliegt der Geist und nur das Phlegma bleibt zurück. Um dieses vortrefliche Gemälde ganz zu vollenden, wählte Hr. Z. bey der lezten Wiederholung der Worte *ich bin mächtig* ein schnelleres Zeitmaas, wodurch die Gradation des männlichen Ernsts noch fühlbarer gemacht wird, und die gedrohte Rache eine positivere Bestimmung erhielt. Die Farbengebung geschieht hier durch die Bässe, die bald mit der zweyten Violine, bald mit beyden zugleich im raschen Einklang gehen.

Das folgende Duett ist gleichsam der Pendant zu dieser Arie und wird nur durch einen kurzen Dialog von derselben unterbrochen. Die darin herschende Empfindung ist von vermischter Art. Fernando fühlt anfangs bey dem Anblick des Vulkans, den Prospero durch seine Zauberkraft entstehen liefs, Schauder und Entsetzen, nachgehends aber Entzücken, und eine frohe Ahndung, als er einen blühenden Rosenbusch an der Stelle der auflodernden Flamme gewahr wurde. Wie nun der Tonsetzer dieses in seine Sprache übersezt habe, davon wird sich jeder aus dem Klavierauszuge dieses Duetts um so mehr überzeugen können, da dasselbe so beschaffen ist, dafs es durch seine eingeschränktere Transposition von seinem Werthe nicht viel verlieren konnte, indem es aufser einer obligaten Oboe, sonst keine Blasinstrumente zur Begleitung hat, und jene nur hie und da entweder mit der Singstimme, oder mit der Violine in der Oktave gleiche Melodie führt.

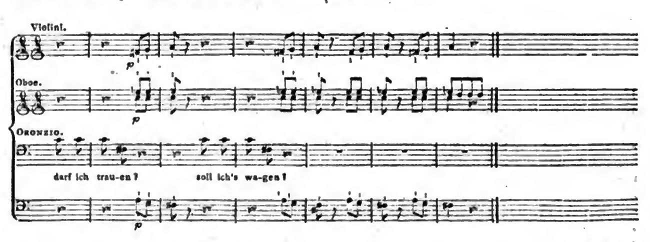
Der sechste Auftritt fängt mit einem Monolog Ariels an. Er will dem Befehl Prospero's gemäs zwar für diejenigen sorgen, die sich aus dem Schiffbruche gerettet haben, aber er will sie auch erforschen. Hierauf fällt er in die Arie ein:

> Ja, dem Heuchler keine Gnade!
> Ihn entlarven, ihn beschämen,
> Heifst der Tugend Sache rächen,
> Und der Wahrheit Opfer weihn.
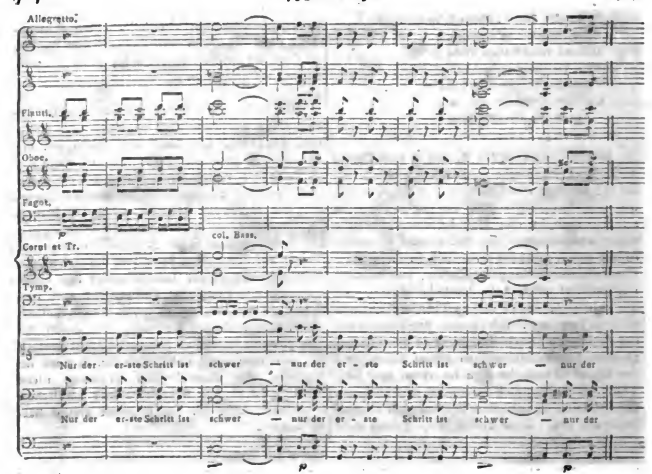
Leichte Fehler, kleine Schwächen
Guter Menschen zu verzeih'n,
Und auf zweifelhaftem Pfade
Mich Verlaſsner anzunehmen,
Wankenden die Hand zu leihn —
Giebt die Sympathie mir ein.
Doch dem Heuchler u. s. w.

So wie überhaupt Hr. Z. sich es zum Gesetz gemacht zu haben scheint, mit dem melodischen Satze, der ihm dem Charakter der Empfindung, die er ausdrücken wollte, am angemessensten schien, auch in den Mittelstimmen ähnliche Sätze anzubringen, die mit diesem Charakter tingirt sind: so findet man auch in dieser Arie durch die Behandlung der Flöten, von welchen sie begleitet wird, sehr deutliche Spuren, und der 13 und 14, der 18 und 19 Takt im Larghetto u. a. m. beweisen, daſs er auch der Einheit seiner Gedanken durch verschiedene Modulation gröſsere Mannigfaltigkeit zu geben wisse, und der kleine kanonische Satz im 18ten und folg. Takte, könnte warlich an keinem schicklicheren Orte stehen, als nach den Worten *giebt die Sympathie mir ein.* Eine kleine, aber gewiſs nicht unbemerkenswerthe Schönheit, deren Anwendung nicht die Sache eines jeden Tonsetzers ist, *est enim non scripta lex, sed nata, quam non didicimus, sed accepimus.*

Der achte Auftritt enthält ein Terzett im komischen Styl zwischen Fabio, Oronzio und Stefano, und dann eine Romanze, die von Fabio gesungen wird. Jenes hat die Begleitung des vollen Orchesters mit Trompeten und Pauken. Sie singen es bey einem Schmause, den ihnen die Sylphen zubereitet hatten. Der Frohsinn und der beherzte Muth des Fabio bey dem überraschenden Anblick der besetzten Tafel; auf der andern Seite aber die lächerliche Furchtsamkeit seiner Gesellschafter bey einer kaum zu überwindenden Lüsternheit nach den Schüsseln und Flaschen, geben diesem Terzett einen sehr lebhaften Contrast, der durch die Composition in ein so frappantes Licht gestellt ist, daſs man wohl sieht, daſs Hr. Z. auch im Studium der theatralischen Wirkung nicht Neuling ist. Als Beyspiel seiner komischen Schreibart, hebe ich nur folgende kleine Sätze aus:



Die Umkehrung des Fragaccents führt hier auf die Vorstellung der ängstlichen Verwirrung, in welcher sich Oronzio befindet, und die Begleitung der Oboen drücken solche noch mehr aus. Eben so carricaturmäſsig theils durch den lächerlichen Accent, theils durch die *Cadence détournée* ist folgender Saz:
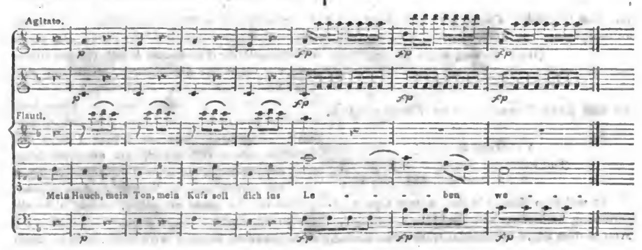


Die folgende Romanze fängt ohne Ritornell an, und zwar mit dem Akkorde der kleinen Siebente, und gleich darauf im dritten Takte kommt der Nonenakkord mit der kleinen Sexte vor. Dies giebt der Melodie der drey ersten Zeilen, welche in den drey folgenden wiederholt wird, und die in Ansehung ihres affektvollen Ausdrucks einerley Inhalts mit jenen sind, im voraus schon ein grofses Interesse. Um einer einzigen Anmerkung willen mag es mir erlaubt seyn, unsern Lesern den Inhalt dieser Romanze ganz mitzutheilen. Fabio sagt vorher: *Mir war er mehr als Herr, Er war mir Freund.* Nun fährt er fort:

Ich sollte hier,
Getrennt von dir,
O Freund, des Lebens Freuden schmecken?
Ich sollte hier
Die Arme dir
In träger Ruh entgegenstrecken?
Nein, fort von hier!
Zu dir! zu dir!
Müh und Gefahr soll mich nicht schrecken;
Treu meiner Pflicht,
Ermatt' ich nicht,
Bis meine Blicke dich entdecken.
Und wenn dich gleich,
Erstarrt und bleich,
Des Todes kalte Schatten decken —
O Königssohn!
Mein Hauch, mein Ton,
Mein Kufs soll dich ins Leben wecken.

Wer sollte nun nach dem ersten Ueberblick dieses Gedichts nicht glauben, dafs die sechs er-

sten Zeilen desselben sich vortreflich zu einer weichen Tonart schicken, da ein gewisses Gefühl des Schmerzes in ihrem Inhalte liegt und dafs von der siebenten Zeile an, wo Fabio den raschen Entschlufs fafst, seinen Prinzen aufzusuchen, eine harte Tonart die zweckmäfsigste Wirkung hervorbringen müfste? — Ja, so scheint es. Aber Hr. Z. behandelt dieses Gedicht auf die entgegengesezte Art. Und welche Gründe kann er wohl dabey gehabt haben? Unstreitig keine andern, als die in der Natur der Sache selbst liegen. Bey der Vorstellung, dafs Fernando sein Freund sey, denkt er bey sich selbst: wie? soll ich die gegenwärtigen Freuden nicht mit ihm theilen? soll ich bey ihrem Genusse die Sehnsucht nach ihm einschlummern lassen? — Hier spricht also ganz der zärtliche Freund. Nun fafst er plötzlich die Entschliefsung, ihn aufzusuchen, und mit ihr erwacht zugleich die wehmüthige Vorstellung, ihn todt zu finden. Bey diesem niederschlagenden Gedanken reift zugleich das zärtlichste Gefühl der Freundschaft für denselben, das der Dichter in den drey lezten Zeilen so rührend geschildert hat, und die Hr. Z. wieder in der harten Tonart *F* gesezt hat. Diesem Faden von Empfindung folgte er, und in welcher ungeschminkten Natur er sie darzustellen wufste, davon mag folgende kleine Stelle am Schlusse zum Beweise dienen; die ich mit Uebergehung der Hörner hier beysetze.



So reich an komischem Ausdrucke das oben erwähnte Terzett im achten Auftritte war, so sehr verdient dasjenige ihm an die Seite gesezt zu werden, womit sich der zehente anfängt, und das von Oronzio, Stefano und dem scheuslichen Caliban gesungen wird, dessen unvermuthete erste Erscheinung jene in ihrem frohen Trinkgelage stört und dessen Figur sie mit grofsen Augen ansehen. Caliban will sich sogleich mit ihnen auf einen vertraulichen Fufs setzen, aber die Furcht, die sie unmöglich verbergen können, läfst es ihnen nicht zu, sich ihm zu nähern. Das ganze Terzett ist voll lächerlicher Handlung und der schnelle Uebergang von unbesorgtem Frohsinn zu einer kindischen Furcht, die Caliban durch seine dumme Dreistigkeit ihnen zu benehmen sucht, geben einem Tonsetzer schon Gelegenheit genug, zu zeigen, ob er im Stande sey, solche dichterische Stellen, die in ihrer Beschaffenheit so viel belustigendes haben, im Ganzen und mit sinnlicher Klarheit zu fassen, sie lebhaft zu fühlen und lebhaft darzustellen. Der Inhalt dieses Terzetts gehört zum niedrigkomischen, zu dessen jovialischem Ausdrucke eine lebhafte und, wenn ich hinzusetzen darf, eine muthwillige Phantasie erfordert wird, die unstreitig in solchen Fällen einem Tonsetzer besser zu statten kommt, als

Regeln und Abstraktionen, wodurch derselbe schwerlich weiter kommen würde, als einer, der aus *Delius arte jocandi* ein witziger Kopf werden wollte.

Ungeachtet nun viele einzelne kleine Schönheiten in den Mittelstimmen versteckt liegen: so muſs ich doch aus Schonung des Raums auf ihre Aushebung Verzicht thun und den Leser bitten, sich die Idee vom Ganzen aus dem Klavierauszuge zu verschaffen. Nur eine einzige Frage an sachverständige Männer: kann man wohl den Ausdruck eines plumpen Gelächters, wie Calibans Lachen war, natürlicher schildern, als es Hr. Z. gleich in den ersten Takten des *Allegro vivace*, noch mehr aber durch den Gebrauch des *Choriambus* (—◡◡—) des *Pyrrichius* (◡◡) und des *Anapaests* (◡◡—) im zehenten und folgenden Takten und auf gleiche Art an einigen andern Stellen gethan hat? —

(Die Fortsetzung folgt.)

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Vierter Brief.

(Fortsetzung aus dem 39. Stück.)

Hamburg, Ende Juny 1799.

In welchem Zustande sich unsere Opern gegenwärtig befinden, soll ich Ihnen schreiben? Ach in dem allerschlimmsten, traurigsten Zustande, worinn sie nur seyn können, besonders die deutsche, worüber ich denn auch zuerst mein Klagelied anstimmen werde! Damit sie aber sehen, daſs ich es nicht allein bin, der über die elende und jämmerliche Wahl, Besetzung und daraus entstehende Darstellung unserer Opern seufzt und klagt, so verweise ich Sie auf die Theaternachrichten, die von Zeit zu Zeit in den hiesigen wöchentlichen gemeinnützigen Nachrichten von und für Hamburg erscheinen, in welchen noch überdies gern alles, was nur zu loben möglich ist, gelobt wird, und füge hier nur einige Bemerkungen darüber bey.

In No. 82 dieser Nachrichten vom 13. Oktober des vorigen Jahres steht: „*das musikalische Schauspiel hat zwar an Madame Ernst, die in der Weinlese am 20. Aug. debütierte, eine Stimme mehr*“ — (wahrlich! der ganze Gewinn) — „*erhalten, aber man erwartet eine Madame Righini, und mehr, was zur Ausführung groſser Opern fehlt und erfordert wird.*“ Ich beziehe mich hier auf meinen Brief in No. 38 der Mus. Zeit. Mad. Righini ward auf das Winterhalbjahr von Michaeli 1798 bis Ostern 1799 engagiert. Sie debütirte am 19 Okt. in *Baum der Diana* und wir hörten sie nachher in *Lila*, dem *Opferfeste*, *Amadis*, *Arsene* etc. Es stand allerdings schlimm genug um unsere deutsche Oper, daſs man, „*um sie zu heben und zu beleben*“ eine Mad. Righini dazu verschreiben muſste.

„*Der bedeutenden (?) neuen Acquisitionen Nummer zwey ist Herr Siegberg. Er debütirte als Hausmeister am 23. Okt. in der beliebten*“ (leider!) „*Sonntagskindsoper, welche hier auch, aber etwas unbestimmt, der Furchtsame heiſst*“ (besser hieſse man sie vielleicht die *Alpoper*, denn der Alp oder Nachtmoor ist das unsichtbare *primum movens* der Fabel) „*er scheint nicht für Künsteleyen des Gesanges zu seyn: wir loben diese Enthaltsamkeit*“ — ja wohl! — — „*Auch Philipp und Georgette am 2. Okt. zuerst, ein niedliches Singspiel, welches häufig auf unserm französischen Theater, mit vielem und verdientem Beyfalle gegeben worden ist, hat nicht miſsfallen, obwohl nicht alle Rollen angemessen besezt waren*“ — oder vielmehr: besezt werden konnten. Wer überhaupt dergleichen Opern, wie diese und ähnliche, als z. E. *le petit Matelot*, *Rose et Colas*, *Blaise et Babet*, *le Prisonnier*, *l'Opera comique* etc. von, auch nur mittelmäſsigen, geschweige denn guten französischen Operisten, die durch so manche und den Deutschen fast unnachahmliche Nüancen ihr Spiel und ihren Gesang zu erheben und interessant zu machen wissen, gesehen hat, kann unmöglich einer solchen deutschen Darstellung davon, Geschmack abgewinnen. „*Herr Kirchner*“ (erster Tenorist) „*bey unserm Theater, schon unter Schröder*“ (den er — plözlich verlieſs) „*angestellt und beliebt (?) ist wieder engagirt, und hat den Saalbader zum ersten Auftritt am 12. Okt. in oftberegter*“ (Alp-) „*Oper ge-*

spielt. *Er giebt diese alberne Rolle in einer originellen Manier, die von Talent (!) zeigt.*" — Es ist wahr, Hr. Kirchner hat durch seinen Saalbader, den er wirklich gut spielte und sang, noch mehrere als den Verfasser dieser Theaternachrichten getäuscht. Von seinem Geschmacke habe ich Ihnen indefs bereits in meinem vorigen Briefe ein kleines Probchen mitgetheilt; überdies ist er schon wegen seiner äufserst widerlichen Aussprache der Vokalen ganz ungeniesbar. Er singt z. B. Wuange statt Wange, uich, statt ich, woas statt was, belühend, statt blühend, und schön wie das französische Wort *jeune* etc.

Schade, dafs Mad. Langerhans, die übrigens eine sehr verdienstvolle und brauchbare Actrice ist, so ganz und gar eigentlich nicht — singen kann. So lange sie blos ein ganz simples oder lustiges Liedlein ohne alle Verzierungen natürlich weg singt, hört man sie gern, wenn sie aber Manieren, oder gar Verbesserungen (man sehe den vorigen Brief) anbringt und dabey zärtlich seyn mufs oder will, so misfällt sie gänzlich. „*Herr Golmick*" (zweyter Tenorist; der aber auch in den kleinen Opern erste Liebhaber spielt) „*würde, irren wir nicht, mit seiner nicht ungeschmeidigen Stimme mehr ausrichten, wenn er mehr wagte; Audentem fortuna iuvat!*" — und, erlauben Sie mir hinzuzusetzen, wenn nicht unglücklicher Weise beym *e*, *f* der sehr merkliche Uebergang der Brust- zur sogenannten Kopf- oder Halsstimme bey ihm wäre. Was der Verfasser dieser Nachrichten hier noch ferner über die Demoiselle Steegmann die ältere (deren Gesang seit einiger Zeit sich sehr bessert), die Herren Eule, Ehlers, Wohlbrük, Stegmann und die Madame Kruse, anführt, betrift mehr die Schauspiel- als Tonkunst, und gehört also nicht hierher. Herr Stegmann, aufserdem ein sehr achtungswerther Komponist von vielen Kenntnissen, sollte sich, wegen seiner etwas kreischenden Stimme, nur in komischen Singrollen hören lassen. In diesen brillirt, besonders wenn sie ins Niedrige fallen, Hr. Eule, der aber auch eine, zwar nicht geradezu schlechte, doch gänzlich unbiegsame Stimme hat, so dafs alles, wobey er seine unfeinen Späfse nicht anbringen kann, platt und plump herauskommt. Hr. Ehlers und Mad. Kruse sind unbedeutend; der Hr. Wohlbrük aber vollends nicht werth, dafs er als Sänger genannt wird. —

In No. 5 der diesjährigen Nachrichten (vom 16. Januar) heifst es: „*Das bekannte Opferfest*" (von Winter) „*ist nun wieder neu geworden, auch spitzt man sich auf die Zauberflöte, die freylich unsern guten Künstlern mehr zu thun geben und das Publikum besser befriedigen wird, als Amadis, der fahrende Rittersmann.*" Eigentlich sollte man eine solche Oper, wie die *Zauberflöte*, wenn sie nicht besser gegeben werden kann, als wir sie bis jezt hier gesehen haben, lieber ganz weglassen, welches denn auch von und während der jetzigen Theaterdirektion nicht nur allein mit der *Zauberflöte*, sondern mit allen Mozartschen Opern, einige wenige Vorstellungen der *Entführung* ausgenommen, bis auf den heutigen Tag, (den 30. Jun. 1799) geschehen ist, und wie es scheint, noch fernerhin geschehen wird. Statt dessen aber hat sie desto sorgfältiger für den musikalischen Trofs Sorge getragen, und diesen zum Besten und Vergnügen recht fleifsig die Opern: *der bestrafte Hochmuth*, *das Sonntagskind*, *den fahrenden Ritter Amadis*, *die neuen Arkadier*, *der Dorfbarbier et Consorten* gegeben, wofür denn auch der Trofs, wie sichs gebührt, dankbar gewesen ist, und die Börsen der Herren Direktoren, zu ihrer allgemeinen Zufriedenheit, gefüllt hat. Allein auch diese Opern können jezt, seit dem Abgange der Mad. Righini, nicht einmal alle mehr gegeben werden, und man hat sich genöthiget gesehen, eine *Zauberzither* wieder hervor zu suchen, und zur Abwechselung kleine französische Opern zu kastrieren und aufführen zu lassen. Neulich sah ich den Arrestanten (*Prisonnier*) nach einer ziemlich guten Uebersetzung von Herklots. Sie kennen die allerliebste Musik von *Della Maria* dazu, in der gewifs nicht leicht irgend etwas, wenn sie nur einigermaafsen erträglich exekutiert wird, langweilig ist. Dennoch hatte man unter an-
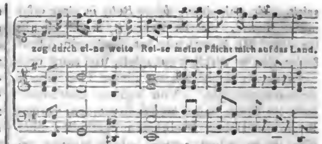
dern gleich in der Ouvertüre hin und wieder ein paar einzelne Takte, weder der Zeit noch dem Rhythmus zum sonderlichen Nutzen, und in dem ersten Duette die niedliche Stelle bey der Wiederholung der Worte: *dis-moi le nom* weggestrichen, vieler anderer, wirklich wichtiger Stellen, die noch dazu vollkommen theatralisch gut sind, (ich habe diese Oper oft bey den Franzosen gesehen) namentlich in dem Quartett aus *D dur*, gar nicht zu erwähnen. Madame Herzfeld — doch hoffentlich wird das bereits Angeführte mehr als hinreichend seyn, Sie zu überzeugen, dass unsere deutsche Oper fast in jedem Betrachte gegenwärtig nichts anders, als ein elend und jämmerlich Ding seyn kann. Also genug davon, bis auf bessere Zeiten. —

(Die Fortsetzung folgt.)

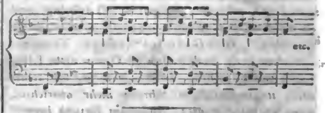
Recensionen.

Gesänge beym Klavier, zugeeignet Ihrer Excellenz der Frau Gräfin Anna Majlath von Szekkely etc. von Anton Teyber, k. k. Hofkapell- und Musikmeister der königl. Hoh. Erzherzoge und Erzherzoginnen. 1tes Heft. Wien bey Jos. Eder. (1 Fl. 12 Xr.)

Das erste und lezte Lied ausgenommen, die doch natürlich einfache, obwohl hinlänglich bekannte Melodie haben, herrscht in den übrigen Gesängen eine gewisse scheinbare Art von kunstmäfsiger Behandlung, ein Zuschnitt, der nach etwas aussehen soll. Und doch — nein, nicht und doch, sondern eben daher haben sie keine Anmuth, kein wahres inneres Leben: im Gegentheil fühlt man bey dem Mangel an Fluss und Rundung, bey der am Ende widerwärtigen Empfindung; die, z. B. nach den unvergoltenen Erschwernissen in No. 1 in der Seele übrig bleibt, dafs man nicht in der Gesellschaft der Natur war. Wozu hilft also doch wohl eine solche Kunstziererey, welche drey Schlüssel auf einmal noch unangenehmer macht? — Für einen Kapellmeister ist es doch wohl etwas viel, wenn er folgendermafsen schreibt:



worüber sich mancherley Anmerkungen machen liessen. Es sey nach oben Gesagten und Angeführten der Beurtheilung der Leser anheim gestellt, ob ein solcher Gesangkomponist sich nach unserm Schulz berechtigt halten könne, das von diesem unübertreflich gesezte Lied von Bürger: *Mädel, schau mir ins Gesicht,* noch einmal zu setzen. Da ist es denn kein Wunder, wenn man statt des Charakters eines Bauernliedes auf so unüberlegte Schreiberey stöfst, wie das Anhängsel von acht Takten bezeugt, wovon die vier ersten Takte gar nach Kirchenmusik klingen.



Cantatine an die Tonkunst, mit Begleitung des Pianoforte von G. A. Naumann. Leipzig bey Thomas. (1 Rthlr. 8 Gr.)

Die Benennung dieses Gesangstücks sollte wohl eigentlich *Ode* seyn, die durchkomponirt ist; denn die Cantate, auch die einfachere, die auf eine Person eingeschränkt ist, sezt, nach unsrer gewöhnlichen Theorie die Beziehung auf eine Handlung voraus, die entweder so eben vorgeht, oder doch als bekannt vorausgesezt wird und zum förmlichen Gesang und abwechselnd zur Deklamation in der Recitativform bestimmt. Die bloſse Begeisterung von Einem Gegenstande in der Idee oder der Empfindung bringt unter den lyrischen Dichtungsarten das, was man im Allgemeinen *Ode* nennt, hervor.

Was nun die Komposition betrift, so wird sie immer, zumal schön vorgetragen, als eine angenehme Unterhaltung am Fortepiano ihre Freunde finden, obwohl man ihr freylich eben nicht, weder von Seiten der Erfindung noch einer hervorstechenden feineren Bearbeitung, einen ausgezeichneten Werth beylegen kann. Vielmehr hat sie einige schwache Stellen, wie denn z. B. gleich Anfangs die beyden Verse:

> Es schwingt in frohen Harmonien,
> Die du, o Tonkunst, uns verliehen etc.

nicht durch einen so weitläuftigen leeren Zwischensatz von einander getrennt seyn sollten, gleichwie auch in folgender, übrigens sehr reizend klingenden Stelle
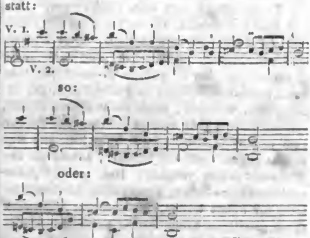
er - tö - nen durch dich Sil - ber rein

die Accente nicht gut sind, u. a. m. Unterdess, wie gesagt, ist dies Werkchen immerhin manchen andern angenehmen Gesangstücken beyzuzählen. Stich und Papier sind schön.

Six Duos concertants pour deux Violons, comp. par J. B. Viotti et dédiés par l' Auteur à Mr. et Mad. Chinnery. Oeuvr. 3. Livr. 1. (welche nur erst No. 1. und 2 in sich begreift.) Hambourg chez Jean Aug. Böhme. (1 Rthlr. 12 Gr.)

Für Liebhaber und Sammler von Portraits der Musiker hat dieses Werk, ausser seiner innern Güte, die bey dem allgemein bekannten Charakter Viottischer Violinsachen wohl hier keines weitläuftigen Exposé's bedarf, noch das Angenehme, dass, wie Bekannte versichern und es auch sehr wahrscheinlich ist, das wohlgetroffene Portrait von Viotti *en medaillon* auf dem Titelblatte steht.

Cet ouvrage — sagt Viotti vorauf — *est le fruit du loisir, que le malheur me procure. Quelques morceaux ont été dictés par la peine, d'autres par l' espoir.* Und in der That diesen abwechselnden Charakter haben diese beyden Duetts, insonderheit das zweyte aus *E moll*, wovon Rec. einen Takt aus dem lezten Satze, als den Rhythmus störend und also überflüssig bemerkbar machen will. Es ist der 15te und der 35te nach der lezten Fermate: Man lese also statt:



Uebrigens muss noch angemerkt werden, dass es Schade ist, dass ein so angenehmes Werk, was die Noten betrift, (denn das Titelblatt ist sehr schön) so gesudelt ist. Die Noten sind wohl deutlich, aber es ist eine so jämmerliche Proportion und Ungleichheit der Köpfe und Striche und alles so unsicher und anfängermässig gekratzt, dass wir die Verlagshandlung bitten müssen, diesen angehenden Stecher lieber erst noch bey kleineren leichteren Arbeiten anzustellen. Was müssen erst Pariser dazu sagen!

XXV neue Lieder verschiedenen Inhalts (das sollte sich bey so vielen Liedern eigentlich von selber verstehen) *von Elisa. Der Kronprinzessin von Dännemark zugeeignet von Naumann.* Dresden bey Hilscher. (1 Rthlr. 12 Gr.)

Wenn der Name nicht davor stünde, so sollte man schwerlich glauben, dass diese Lieder von einem unserer ersten deutschen Künstler wären, so in aller Absicht gemein und trocken ist bey weitem die grösste Anzahl derselben. Rec. kann für seine Empfindung und sein Beurtheilungsvermögen aus allen nur das Herbst-

lied für junge Mädchen No. 10, das Lied für unsre Zeiten No. 13, an Melinde N. 18 und das Ballied in abwechselnden Tanzmelodien No. 11. als etwas ausgezeichnet ausheben. Und dies Etwas will noch nicht einmal viel sagen, denn es erhält seine Bedeutung nur durch die Vergleichung mit dem Schlechtern. An sich wären auch diese Lieder gar noch nicht einmal als musterhaft aufzustellen. Dies Urtheil mag hart klingen; es thut Rec. selbst weh, dass es einen von ihm in andern Betracht sonst so hoch verehrten Komponisten betreffen muss; allein jeder, wer will, prüfe die Wahrheit desselben durch eine ganz mäfsige Analyse der Lieder vom ersten bis zum lezten. Was hilft alle Reverenz gegen berühmte Männer, sobald sie der Wahrheit etwas vergiebt! Rec. gesteht daher nochmals ohne Scheu, dafs er diese Liedersammlung für nichts weiter, als bestelltes Machwerk eines gefälligen Komponisten halten kann, das nun freylich nicht ganz absolut schlecht ist — denn gänzlich ohne gute Melodien kann ein Naumann niemals schreiben, und manche Observanz der Kunst findet sich stellenweise darin, auf die mancher sich etwas zu Gute thun könnte, der damit zuerst im Publikum aufträte. — Allein von einem grofsen Künstler erwartet man mehr. Hr. Kapellmeister Naumann sollte es nicht der Mühe werth gefunden haben, von einer und derselben Dichterin eine Menge gleichartiger und meist moralisirender Gedichte hinter einander fort zu komponiren und dadurch Langeweile zu machen. Denn trotz der Angabe: verschiedenen Inhalts kann man sie doch nicht anders, als gröfstentheils ermüdend und langweilig finden.

Wahnsinn aus Liebe. Dialog und Musik für das Fortepiano von C. H. Fiedler. Hamburg in der Meynschen Musikhandlung. (8 Gr.)

Ein Pachterssohn, der eine Landpredigerstochter liebt, die der Vater ihm aus gewissen (vermuthlich sehr guten) Gründen nicht geben will, geht ein Jahr auf Reisen, um sich Welt- und Menschenkenntnifs zu erwerben, (welches einem verliebten jungen Herrn binnen der Zeit nicht fehlen kann.) Trotz aller Anträge reicher und vornehmer Bewerber, bleibt das Mädchen ihm treu — aber — vor Gram und Sehnsucht nach dem reisenden Wilhelm stirbt sie. Dieser kommt zurück, fällt über die Trauerpost in Wahnsinn, und nun, wahnsinnig wie er ist, sezt er sich schwarz gekleidet vor das Fortepiano, obwohl die Handlung zur Seite des Kirchhofs ist, wo er also sein Instrument wird haben hintragen lassen, modulirt sehr gut und regelrecht — denn man kann wirklich gegen die musikalische Güte dieser Kleinigkeit nichts einwenden — und spricht während und zwischen dem Spielen, wie sichs denken läfst, aber in so weit vollkommen vernünftig, bis er endlich schnell abgeht, worauf man gleich einen Schufs hört, der durch den tiefen abgestofsenen *B Duraccord*, unter welchem wirklich das Wort Schufs steht, angedeutet wird. Weg ist also der Wilhelm. Aber nun tritt eine kleine Verlegenheit ein: wer soll das *Dolce* zum Ausgange spielen? Daran hat Hr. Fiedler nicht gedacht. — Vielleicht springt der Dorfküster hinzu und führt das Valet aus. Das wäre denn der Inhalt dieser Blätter.

Solche vernünftige und geschmackvolle Produkte mufs man nun einem ehrbaren Publikum als Recensent zur Schau stellen.

Kurze Anzeige.

Sei Canzonette serie, composte da Ernesto Haeusser. Zürich, auf Kosten des Verfassers. (Preis 1 Fl.)

Sind ganz unbedeutend.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten July | No. 44. | 1799.

Abhandlung.

Ueber die Tonkunst.

Ehe ich meine Bemerkungen über die Tonkunst (ich sollte sie vielleicht ästhetisch nennen) vorlege; ein Paar Worte vom Tone selbst! — Offenbar gründet sich die Theorie jener in diesem! —

Der Ton ist vom leisesten Laute bis zum heftigsten Knalle bloſs die Bewegung der hallenden Luft, eine Eigenschaft, die diesem Körper ausschlüſslich eigen ist.

Wenigstens sehen wir, daſs kein Ton ohne Bewegung eines Körpers, und zugleich jener, die dadurch der Luft selbst gegeben wird, möglich sey!

Diese Bewegung der Luft, und der daraus entstehende Ton oder Hall ist, gleich der Lichtmaterie, nach allen Richtungen zugleich progressiv; geht sogar (wenn sie an einen elastischen Körper anprallt, und von ihm zurückgeschlagen wird) gleichsam auf ihren eigenen Schritten zurück, verursacht dadurch das sogenannte Echo; und wird durch die Impulsion, die sie auf die Organe unseres Gehörs macht, hörbar.

Da die Luft die Eigenschaft aller sich bewegenden oder bewegt werdenden Körper hat; so ist es natürlich, daſs die Verschiedenheit der Bewegung und die mannigfaltigen Grade derselben, welche ihr entweder durch die menschliche Stimme, oder durch die mannigfaltigen musikalischen Instrumente gegeben werden, nicht nur den Ton oder Hall selbst, sondern auch dessen Klang mannigfaltig verändern.

Wie diese Veränderung geschieht? wodurch sie hervorgebracht wird? was und wie viel dazu der verschiedene Stoff, die Gröſse, die Form der musikalischen Instrumente, der Raum der sogenannten Resonanzböden, die Länge und Kürze, Dicke oder Dünne der Saiten u. s. w. beyträgt — das ist vielleicht einer der schönsten und interessantesten Theile der Physik und Naturkunde, ja auch gewiſs nicht ohne wesentlichen Nutzen für den Tonkünstler: aber doch übergehe ich ihn hier, weil er eigentlich nicht zu meinem Stoffe gehört, mich zu weit führen würde, und dann auch, weil er mit Grund bey jedem Tonkünstler, der auf die Wirkung des Tones rechnet, vorausgesezt werden kann.

Eins muſs ich aber doch aus der Physik des Tons berühren, weil alle seine Wirkung und scheinbare Zauberkraft darauf ruht. Und dies ist, daſs nicht nur der Ton durch die verschiedenen Bewegungen der hallenden Luft sehr verändert, und mannigfaltig geformt wird, sondern auch diese Bewegungen uns selbst, unsern Nerven, Fibern und Empfindungsorganen mittheilt. Wir bewegen uns nach dem Gang und der Bewegung der Töne: vibriren und wiegen uns, wie die dadurch bewegt werdende Luft — was nicht nur die Wirkung aller Tanzmusiken, nein, auch noch der gewisse Takt, den beynahe jeder mit Händen oder Füſsen, Leib oder Seele zu jeder halbweg ausdrucksvollen Musik, oft unwissend und unwillkührlich schlägt, nur zu sehr bestätigt.

Die Ursache davon ist sehr einleuchtend. Unsere Nerven sind eine Art von Saiten, oder — haben, wie Saiten, alle ein Art von Ton: sie können also sehr leicht, wie Saiten, ohne anderweite Berührung, vom Tone allein, in eine gleiche und auch gleichlautende Bewegung gebracht werden.

Ist nun diese Bewegung süfs, schmeichelhaft, einwiegend, so mufs der Ton, der sie hervorbringt, durch den **Reiz** des Vergnügens über uns alles vermögen.

Noch mehr! Alle unsre Affekte, alle unsere Gefühle, sind Bewegungen, oder wenigstens nicht ohne Bewegung. Wir können nichts empfinden, ohne von dem Gegenstande, der unsere Empfindung verursacht, **angezogen**, **gerührt**, **hingerissen**, oder (da diese Worte nur die verschiedenen Grade der Bewegung bezeichnen) ohne davon bewegt zu werden. Zwischen den Bewegungen, die der Ton durch seine nach dessen eigenen Veränderungen veränderte Eindrücke in uns hervorbringt, und jenen, die die Folge unserer Affekte sind, besteht also einige Aehnlichkeit und Analogie, die um so unverkennbarer ist, als der Mensch beynahe alles, was er empfindet, **laut** werden läfst. Durch dieses Mittel theilt uns der Ton nicht nur seine eigene Bewegung mit: er kann in uns auch noch jene hervorbringen, die der Affekt hat, welchen er durch seine ihm ähnliche Bewegung mahlt.

Aber wie weit ist vom Tone noch bis zur Tonkunst? Der Mensch drückt zwar gröfstentheils das, was in ihm vorgeht, durch Töne aus: aber wie weit sind diese Töne noch von dem Künstlichen der Musik? wie weit die artikulirten der Sprachen von dem modulirten der Tonkunst? was konnte also wohl von jenen zu diesen überführen? was den Tönen und Tongängen jene Melodie geben, die sie zur Musik erhebt? mich dünkt, nur der Gesang, wozu die Natur den Menschen, wie von selbst, stimmte, indem sie die Töne, welche ihn bilden, und wie sie ihn bilden, gerade in ihn legte.

Was macht nun aber wohl, dafs der Mensch singt? Mich dünkt, gröfstentheils nur der Affekt, vorerst der sanfte, zärtliche, empfindsamere. In der That lasse man den Menschen nur von einem solchen Affekte beseelet werden, und seine Sprache erhebt sich wie von selbst, seine Worte werden wohllautend fliefsen, strömen, säuseln, hüpfen, rollen, donnern, rasseln auch wohl, je nachdem der Affekt geartet ist, den sie ausdrücken; seine Rede ergiefst sich wie von selbst in eine Art von Melodie und Gesang, die in der Zusammenstellung und Aneinanderreihung der Vokalen und Konsonanten allein schon einige Musik finden läfst — und wie weit war von dieser Musik noch bis zum wirklichen Gesang?

Dadurch ward die Bewegung der Affekte zugleich in den Ton, und da dieser zum Gesang überging, auch in dessen Melodie gebracht — was sie auf einer Seite zum Bilde, zur Sprache gedachter Affekte, und auf der andern zum elektrischen Feuerfunken machen mufste, der mittelst eines simplen Gemäldes derselben, wo nicht ganz sie selbst, doch wenigstens ein täuschendes Gefühl davon in unserer Seele anzünden kann!

Wer mich daher fragte, ob die Vokal- oder Instrumentalmusik älter sey, dem würde ich ohne mich zu bedenken, antworten, dafs ich die erste nicht blofs für die ältere Schwester, nein, sogar für die Mutter und Urheberin der zweyten halte; nicht etwa, dafs der Mensch die Töne unserer Skala, derselben Veränderungen und verschiedene Staffelungen der Höhe und Tiefe, die wir mit den Namen *Sopran*, *Alt*, *Tenor* und *Bafs* bezeichnen, und zu den Bestandtheilen unserer Musiken gemacht haben — nicht eben so leicht und geschwind, auch aus andern Körpern und Instrumenten hervorlocken konnte, wie wir sie nach Verschiedenheit der weiblichen und männlichen, jugendlichen und ältern Stimme in uns selbst fanden und aus unserer Kehle hervorrufen lernten: nein, nur dafs der Gesang allein, und so auch einzig der Affekt, welcher zu diesem einladet und bestimmt, es seyn konnten, welche diese einmal erfundenen Töne und ihre Staffelungen so in und an einander zu reihen und zu formen vermochten, dafs daraus jene süfse, ausdrucksvolle Melodie entstand, die eben wieder nur der Gesang, die Sprache des Herzens und seiner Affekte ist.

Dagegen scheint zwar zu streiten, dafs die Töne der Skala von den meisten Instrumenten

reiner und richtiger angegeben werden, als von der nicht selten schwankenden Menschenstimme, daher natürlicher scheint, dass diese von jenen, als jene von dieser bestimmt und berichtiget worden seyn dürften: aber was itzt ist, konnte Anfangs nicht wohl seyn, und zuvor musste der Mensch die Töne der Skala in sich selbst gefunden und fixirt haben, ehe er sie, und ihre Staffelungen in andern Instrumenten auch nur suchen konnte. Auch beweisen eben dies die verschiedenen Schlüssel des Diskants, Alts u. s. w.; nach welchen die Melodien der mannigfaltigen musikalischen Instrumente gesezt werden, und die mit einer oder der anderen der vier Staffelungen der Singstimme (je nachdem sie selber gleich oder ähnlich tönen) parallel laufen. Dazu kömmt, dass, so leicht es auch gewesen seyn mag, die Töne der Skala durch die Bewegung fast jedweden Körpers hervorzubringen, doch die Melodie der Töne nicht wohl anders, als durch den Gesang, gefunden werden konnte: denn diese hängt grösstentheils von dem Affekte und der Sprache, die ihn die Poesie reden macht, ja auch wohl von der verschiedenen Bewegung ab, die der Ton von beyden erhält. Viel natürlicher war daher, dass die verschiedenen Instrumente die Melodien der Singstimme nachspielten, als dass diese jenen nachsangen: denn zuverlässig war das erste leichter als das zweyte.

Diese Beobachtungen beweisen zugleich die unzertrennbare Verbindung der Poesie mit der Musik — ein Band, welches die Natur zwischen diesen beyden Künsten so eng geknüpft hat, dass es ohne Poesie vielleicht keine Musik geben würde.

Nicht nur, dass man eine Sprache haben musste, ehe man den künstlichen Tönen der Musik eine geben konnte, musste diese Sprache auch singbar gemacht werden, ehe man darin zu singen, und die artikulirten Laute in modulirte zu giessen vermochte.

Aber, wird man sagen, Sänger gab's eher als Poeten — musste es eher geben. Zum Singen braucht man nichts als ein Bischen Stimme: aber, welche Vorschritte musste der Mensch, seine Sprache, seine Philosophie schon gemacht haben, ehe aus der Sprache das Metrum, der Vers, und aus der Rede jene Tonkunst gebildet worden war, die sie wirklich ist, und die wir in allen Werken der grossen Dichter und Redner wirklich antreffen. Ich antworte, Natur und Affekt machten die Sprache in eben dem Zeitpunkte zur Poesie, wo sie dieselbe zum Gesange machten. So rauh und unvollkommen sie waren, so liess sich doch durch die verschiedene Versetzung der Selbst- und Mitlauter um so leichter einiger Wohllaut hineinbringen, der zum Gesange erforderlich ist, als die Worte beynahe aller Sprachen einige Aehnlichkeit mit den Lauten und Tönen der Natur behalten haben, was sie sehr geschickt macht, ihre Bewegungen ziemlich wahr und melodisch zu mahlen. Auf diese Art waren Lieder bald und leicht gemacht, und mehr bedurfte man zum Gesange nicht.

Eben dies sagt uns die Fabel, die hier für das Zeugnis der Geschlechte gelten kann. Apoll, der erste Dichter, war zugleich auch der erste Sänger, und daher als Gott der Poesie und Musik von den alles vergötternden Menschen verehrt. Auf gleiche Weise waren Linus, Orpheus, Amphion, Arion, die Druiden, Barden, Minnesänger u. s. w. zugleich Poeten und Tonkünstler, sangen nicht nur Lieder, sondern dichteten sie auch — des gekrönten Psalmisten hier nicht zu erwähnen.

Noch mehr, bis in die spätesten Zeiten hinein machten die Poeten (selbst die epischen) Anspruch auf den Ruhm eines Sängers; sie lasen ihre Gedichte nicht, sie sangen sie, und nannten daher jede Abtheilung, jedes einzelne Gemälde derselben (vom Homer anzufangen) einen Gesang, und Virgil (gewiss an singbarer Poesie einer der reichsten und glüklichsten Dichter) beginnt nicht umsonst seine Aeneis: *Arma virumque — cano.*

Vielleicht, dass diese Bemerkungen hier nicht an ihrem Orte zu stehen scheinen dürften, und doch überzeugt mich alles vom Gegentheil:

denn wenn die erste Quelle der Musik nur der Gesang war, wenn jede Melodie im Grunde nur eben dieser ist, so wie der Gesang selbst nur, durch die künstlichen Töne der Musik erhöhte, verschönerte und modulirte Sprache: so fordern wir von der Tonkunst mit Recht, dafs jede Melodie uns etwas, was uns die Sprache sagt, nur besser, schöner, kraftvoller, feuriger und bezaubernder sage, als die Sprache. Kurz die Regeln der Poesie und Dichtung müssen wir in jedem Tongemälde wieder finden, denn im Grunde ist jedes Stück Musik, jede Melodie doch immer nur ein Lied, und jedes Lied — ein Gemälde, ein Bild. Keines ist daher gut, was nicht etwas sagt, es nicht wahr, gut, schön und verständlich sagt.

(Die Fortsezung folgt.)

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Vierter Brief.

(Fortsetzung aus dem vorigen Stück.)

Hamburg, Ende Juny 1799.

Mit der französischen Oper sieht es hier freylich nicht ganz so schlecht; doch aber auch nicht viel besser aus, als mit der deutschen. Als Mad. Chevalier, Mad. le Roi, Madem. Duquénoy die ältere, die Herren Dusauzin und Raimond etc. noch hier waren, und vor allen andern, als Paris, dessen ich auch schon bereits in meinem vorigen Briefe erwähnte, noch Direkteur dieser Oper war — ja freylich! damals kannte ich fast kein grösseres Vergnügen, als mir die Vorstellungen mehrerer sowohl älterer als neuer, grofser und kleiner Opern, unter denen ich nur *Oedipe à colonne, Didon, Euphrosine ou le tyran corrigé, Camille ou les souterrains, Panurge, la fausse Magie, le Prisonnier* etc. anführen will, gewährten. Wurde eine neue Oper einstudiert, so freuete ich mich auf die erste Vorstellung, wie sich nur immer ein Kind auf ein Weihnachtsgeschenk freuen kann. Vergönnen sie mir, dafs ich dem Andenken dieses in seiner Art wirklich seltenen und doch nicht sehr bekannten Mannes bey dieser Gelegenheit ein kleines Denkmal stifte. Guillaume Alexis Paris ist in Lüttich gebohren und gegenwärtig 43 Jahr alt. Er hat sich in Frankreich, England, Holland und den Niederlanden gebildet. Am Ende des Jahres 1794 kam er als Musikdirekteur bey und mit der Brüsseler Schauspielergesellschaft hier an, welche er auf Veranlassung einiger Unzufriedenheiten und eines vortheilhaften Engagements vom Petersburger Hofe, am Anfange des März in diesem Jahre verliefs, und dahin als Kapellmeister bey der französischen Oper abreisete, wo er sich auch gegenwärtig sehr wohl und zufrieden befindet. Zum Musikdirektor scheint er gleichsam gebohren zu seyn; denn so viele brave Männer und selbst allgemein anerkannte gute Componisten ich auch habe dirigiren und gut dirigiren sehn, so bleiben sie doch sammt und sonders weit hinter diesem Paris zurück. Er dirigirte nehmlich, wie es in Frankreich ziemlich allgemein Sitte ist, vermittelst eines kleinen Fufs langen Stöckchens, mehrentheils durch Zeichen; äufserst selten, und fast ausschliefslich nur dann, wenn stark gefehlt, oder auch einer unter den Singenden auf dem Theater eigensinnig wurde, hörte man ihn. Ob er gleich fast gar kein Deutsch sprach, und sein hiesiges Orchester dennoch grofstentheils aus Deutschen bestand, unter denen mehrere kein Wort französisch verstanden: so wufste er sich doch in kurzer Zeit jedem durch die Bestimmtheit und ständige Gleichheit seiner Zeichen ganz verständlich zu machen. Sie dürfen nicht etwa glauben, dafs die Individuen seines Orchesters lauter Helden gewesen sind. Im Gegentheil, er mufste, besonders anfänglich, als sich die französische Societät hier niederliefs, und unsere guten Musiker eben nicht geneigt schienen, sich bey ihr zu engagieren, mit denen, die er bekommen konnte, fürlieb nehmen, worunter denn, wie Sie leicht denken werden, sehr wenig wirklich gute, viele mittelmäfsige und sogar einige recht schlechte waren. Allein, es dauerte nicht lange, so wurden die guten vollkommen, die mittelmäfsigen gut, und sogar die schlechten lern-

ten mitgehen oder verdarben doch wenigstens nichts. Kurz, dieses kleine Orchester wurde, als man späterhin noch einige geschickte Leute darin engagierte. — es bestand in den lezten Jahren aus 8 Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncellen, 2 Contrabässen, Flöten, Hoboen, Clarinetten, Hornern, Fagotten, Trompeten und Pauken — in Hinsicht des Ensemble und der Präcision das vollkommenste, das ich gehört habe. Da die ganze Besetzung und Anordnung des Orchesters fast lediglich von Paris allein abhieng, und viele geschickte Musiker, unmittelbar nach Erbauung des französischen Comödienhauses, wünschten und sich bemüheten, darin aufgenommen zu werden; so hätte er manchen Platz ungleich besser besetzen können, als er besetzt war. Allein so sehr ihm auch die Verbesserung und allmählige Vervollkommung seines Orchesters am Herzen lag, so dachte er doch viel zu edel, als dafs er jemand, der einmal engagiert war, und besonders irgend einen von denen, die ihn im Anfange unterstützt hatten, wäre er auch noch so schlecht gewesen, selbst durch den besten hätte sollen verdrängen lassen. Ob er gleich äufserst strenge und genau bey den Proben (Repetitionen) mit seinem Orchester umgieng, und keinen auch noch so kleinen Fehler, der verbessert werden konnte, vorbeyschleichen liefs; so verbarg er nicht nur, so schwer es ihm auch wurde, selbst bey dem gröbsten Fehler, bis nach geendigter Vorstellung, seinen Unmuth, sondern bemühete sich vielmehr, alles so viel als möglich zu verdecken, und es den Zuhörern unbemerkbar zu machen, welches ihm mehreremale so vollkommen gut gelungen ist, dafs sogar einmal, als ein Sänger aus einer Stelle im ersten Theile einer Arie plözlich zu einer ähnlichen im zweyten Theile übergieng, das dadurch nothwendige Vorüberschlagen mehrerer Zeilen der Akkompagnisten selbst von einigen aufmerksamen Zuhörern kaum bemerkt worden ist. Durch solche und ähnliche Dinge, vorzüglich aber durch seine strenge Rechtschaffenheit und sein unpartheiisches solides Betragen erwarb er sich die allgemeine Achtung und Liebe aller derer, die ihn genau kennen lernten; besonders aber liebten ihn die Mitglieder seines Orchesters so, dafs mehrere unter ihnen, als sie hörten, er würde nach St. Petersburg gehen, ernstlich erklärten: sie würden gerne mit einem geringern Gehalte zufrieden seyn, wenn er sie nur nicht verlassen wollte. Kurz vor seiner Abreise nach St. Petersburg gaben sie ihm einen wirklich kostbaren Abschiedsschmaufs, liefsen ihn malen, und das Gemälde nebst folgendem Epigramm sehr schön in Kupfer stechen:

Aux traits d'un grand Artiste on devait cet hommage;
Et la main du talent, qui nous les a transmis,
Semble avoir consulté le coeur de ses amis
Pour mieux exprimer son image.

Noch ehe Paris Hamburg verliefs, versuchte ein gewisser Plumetet, ein eben so unbedeutender Schauspieler als Sänger, der aber eine hier mit Beyfall aufgeführte Oper, *Les trois Deesses rivales* komponiert hatte, die Direktion des Orchesters. Da es aber mit ihm nicht gehen wollte, so übernahm sie Paris wieder und nach seiner Abreise ein Herr Duquénoy, bis dahin erster Tenorist beym Theater, der sie auch behalten hat. Dieser Duquénoy hat für einen, der ihn nicht sehr gewohnt ist, eine ziemlich unangenehme und, besonders wenn er sich angreift, widerlich kreischende Stimme, die er doch aber, wenn er will, auf eine wirklich, ich möchte fast sagen, angenehme Art zu moderiren und interessant zu machen weifs. Da er nun noch überdies wegen seiner nicht ganz gewöhnlichen Musikkenntnisse beständig rein, richtig und sicher sang, so war er mir wenigstens immer lieber, als so mancher anderer mit einer ungleich schönern Stimme, die er nicht zu gebrauchen wufste. An eine rauhe oder unangenehme Stimme gewöhnt man sich doch endlich; aber ein fehlerhafter und schlechter Vortrag wird immer auch bey der schönsten Stimme widerlich und unerträglich bleiben. Hätte Duquénoy diese, so wäre er unstreitig der vollkommenste Sänger, den ich kenne. Schade, dafs er als erster Tenorist und Liebhaber zu alt wurde und bereits schon geworden war. Schade, dafs ohngeachtet seiner vielen musikalischen Fähigkeiten, Paris doch lange nicht durch ihn ersezt ist,

und wahrscheinlich auch nie werden wird. Schade endlich, dafs statt seiner ein gewisser Colin engagiert worden ist, an dem ich bis jezt weiter kein Verdienst entdeckt habe, als dafs er wie ein Verrükter sich gebehrden, auf dem Theater herum rennen und dabey wie ein Besessener schreyen kann. Herr Mees, Bassist, dessen ich auch schon im vorigen Briefe erwähnt habe, ist nicht nur als Schauspieler, sondern auch als Opernsänger, einer der allervollkommensten Manner, die ich kenne. Sie mussen aber ja diesen Hrn. Mees nicht mit einem gewissen J. Mees *Fils* verwechseln, der ein Sohn dieses grofsen Künstlers seyn soll, und unter andern mit Musikalien handelt. Dieser singt auch, krazt Violine und läfst sich manchmal auf dem Theater als Akteur sehen; ist aber in allem, aufser in der Meynung von sich selbst, nur ein schwacher Held. Hr. Bergamin, erster komischer Sänger, verdient als solcher dem ältern Hrn. Mees an die Seite gesezt zu werden, so wie man überhaupt beyde Männer jederzeit auf dem Theater sowohl in Opern als in Schauspielen, mit Vergnügen sieht und hört. Beyde erheben sich für den gebildetern Theil des Publikums, sehr vortheilhaft über den deutschen Eule durch Feinheit und Gewandheit. Vor kurzem hat die französische Oper eine ziemlich glückliche Acquisition an einer Madem. Guenet gemacht, die sehr gut natürlich singt und eine vortrefliche Stimme hat. Auch eine Mad. Vilsan singt und spielt einige Rollen, wie z. E. die Rosine im *Prisonnier* und die Louise in der *Opéra comique* recht hübsch. Eine Madem. Duquénoy ist noch ziemlich jung und ungebildet. — Diese wenigen hier Angeführten sind denn nun aber auch die einzigen, die in Ansehung des Gesangs genannt zu werden verdienen. Es giebt freylich noch einige andere, z. E. die Herren Duberneuil, Manceau, Renders, Mad. Bonnet etc., die freylich auch in mancher Hinsicht, besonders bey den kleinen Opern sehr gute Dienste leisten: allein unter allen diesen ist doch auch nicht eine einzige Person, von der sich mit gutem Gewissen sagen liefse, dafs sie singen könnte. An Neuigkeiten ist sonst auch seit kurzem bey dieser Oper, eine einzige ausgenommen, deren Namen mir in diesem Augenblicke nicht beyfallen will, nichts vorgefallen. Doch hat man vor kurzem *Oedipe à colonne* und *Didon* ziemlich gut gegeben. — Am Ende meines vorigen Briefes erwähnte ich eines gewissen Virtuosen auf der Flote, Namens Vogel. Dieser hat zu einer (wie er es zu nennen beliebt) *Recréation musicale* einen Einladungszettel öffentlich anschlagen und in den Häusern herumschicken lassen, wie man ihn nur von dem gemeinsten Marktschreyer erwarten sollte. Ist es nicht kläglich, dafs ein Mann, der selbst unter unsern ersten Virtuosen eine respektable Stelle einnehmen könnte, sich zu solchen Charlatanerieen erniedriget?

Recensionen.[1]

Gesänge beym Klavier, in Musik gesetzt und Ihro Gnaden der Reichsfreyfrau von Albini ehrfurchtsvoll gewidmet von Sterkel. Op. 38. Offenbach bey J. André. (1 Fl. 30 Xr.)

So sehr auch Rec. die musikalischen Verdienste des Hrn. Sterkel schäzt, so wenig hat er doch jemals seinen Liedern oder Klaviergesängen Geschmack abgewinnen können. Theils fehlt ihnen zu viel, theils haben sie zu viel an sich, was sie dem Tadel der Kritik zu sehr aussezt und für den Kenner ungeniefsbar macht. Dies zur vollkommenen Deutlichkeit zu erheben würde hier an dieser Stelle und auf Veranlassung der wenig so eben angezeigten unbedeutenden Gesänge zu weit führen. Die Ansicht derselben mufs das jedem, der sich darauf versteht, deutlich genug machen. Aufser dem *Mayliede* von Salis No. 2 ist doch kein einziges Gesangstück, das einigen reellen Werth hätte; man sucht vergebens nach bedeutender Melodie und richtigem Sinn und Ausdruck. Was mufs Herr Sterkel für Gefuhl vom Metrum haben, (von Kenntnifs des Charakters der Poesie und dergleichen soll gar nicht einmal die Rede seyn, denn sonst würde er wohl das *Lied im Freyen*

und das herrliche Lied von Salis: *Seht, wie die Tage sich sonnig verklaren!* nicht so schleppend und kraftlos behandelt haben) wenn er Verse, wie die vom *Mayregen* No. 4 durch alle Strophen hindurch folgendermaſsen skandiren kann:

(6/8 Takt) *Seht die | Wonn' und Blüthen | zeit; pflanzt die | grünen May | en! Seelig | wer des Mays sich | freut, wie uns | die Natur ge | beut, zu zweyen, zu | zweyen, zu zwey | en;* (hinter welchen Worten denn, wie fast hinter allen Liedern, ein kahler Instrumentalsatz hinterher schleppt). Jeder Mensch fühlt, daſs die Worte so genommen werden müssen:

Seht die Wonn' und | Bluthenzeit; | pflanzt die grünen | Mayen! | Seelig wer des | Mays sich freut, | wie uns die Na | tur gebeut, zu | zweyen, zu zweyen, zu | zweyen. — Nun schlieſse man auf das Uebrige!

XII Lieder, in Musik gesezt von G. Bachmann. 6tes Werk. Offenbach bey J. André. (1 Fl. 12 Xr.)

Rec. weiſs nicht, ob dieser Verfasser unter den sechs Werken mehr schon in der Liedergattung geschrieben hat; aber nach diesem zu urtheilen, hat er recht gute Anlage zum Liederkomponisten. Es finden sich doch gute Gedanken, angenehme und treffende Melodien, und man kann nicht sagen, daſs es ihnen an gutem Ausdrucke fehle. Eine angenehme Erscheinung, einmal wieder auf einen Komponisten aus dem ungeheuer zahlreichen Liederfache zu stoſsen, der mit einfacher Würde, Ueberlegung und richtiger Empfindung schreibt. Rec. wünscht, daſs dies verdiente Urtheil Hrn. B. zur Aufmunterung gereichen und ihn zu noch immer gröſsern Fleiſse in der Darstellung ächter Lieder ermuntern möge.

XII Ariette per il Clav. o Pianoforte, comp. e dedicate a Mad. la Contessa de Vauban per Vinz. Chiavacci Romano. Vienna apresso Jos. Eder. (2 Fl.)

Man fühlt zwar überhaupt, wie selbst der bessere Italiener bey seinem Canzonettengesang viel weniger als der Deutsche, um den genauern Ausdruck der einzelnen Sätze, Gedanken und Worte bekümmert ist, vielmehr sich mehr an Malerey der im Liede herrschenden Hauptempfindung hält und zufrieden ist, wenn sich seine einmal herausgefundene Melodie über seine Verse hergieſsen läſst. Indeſs ist das oft so übel nicht und trift mehr zur Sache, als die pedantische Sucht nach grammatischen Expressionen, wenn nichts weiter dahinter ist. — Gegenwärtige Arietten gehören mit zu den vorzüglicheren, sowohl was den Gesang an sich, als die Fortepianobegleitung betrift, welche leztere sehr gut und bequem eingerichtet ist, so daſs jeder Sänger oder jede Sängerin zu den lieblichen, ausdrucksvollen Gesängen sich selber leichtlich akkompagniren kann und doch dabey weder an Fülle für das Instrument etwas verlohren geht, noch auch dem freyen Vortrage der Stimme Eintrag geschiehet. Auch müſsten sie sich leicht für die Harfe und auch wohl für die Guitarre einrichten lassen. Rec. wünscht demnach, daſs diese niedlichen Arietten mit zum ersten Studium für Liebhaber des guten italienischen Gesanges benuzt werden mögen.

Six Romances françaises des Oeuvres de Florian comp. pour le Pianof. par J. H. Himmel. Hambourg — Fréres Meyn. (1 Rthlr.)

Die *Romances d' Estelles* von Reichardt ausgenommen, die mehr bekannt seyn sollten, als sie zu seyn scheinen, haben wir keine schöneren Kompositionen von Florians Romanzen, als diese Himmelschen. Denn die von Mussini in Berlin, sind nichts als italienisch - zierlicher Klingklang ohne Saft und Kraft, mit vielem überladenen unterlegten Geleyer und in Bezug auf den Text meist unausstehlich. Vorliegende aber, insonderheit darunter die zweyte: *Je vais revoir la beauté que j'adore,* und die sechste: *Je vais donc quitter pour jamais mon beau pays, ma douce amie,* sind in

aller Hinsicht ungemein brav, voll lieblichem ausdrucksvollen Gesang, und mit wahrer ächter Begleitung, die besonders einer Tenorstimme gut zusagt, ausgestattet. An solchem Akkompagnement sollten unsre neuern Liederschreiber lernen, wie so etwas gesezt seyn muss, um für die Empfindung wie für Sinn und Verstand etwas zu taugen.

Sonate facile pour le Clavecin ou Pianoforte, avec un Violon, composé par l'Abbé Geleneck. Oeuv. 2. Vienne chez Artaria et Comp. (1 Fl.)

Eine sehr gefällige und spielbare Sonate, die so eingerichtet ist, dass eine begleitende Violin den Effekt derselben verstärken, aber auch ohne sie die Sonate, dem Zusammenhang unbeschadet, rein auf dem Fortepiano gespielt werden kann. Eine Eigenschaft, die eigentlich wohl nicht Rechtens ist. Das erste Allegretto besteht fast aus lauter zurzen Sätzen, ist aber darum doch nichts weniger als holprig und steif, im Gegentheil fliessend und angenehm. Eine Schreibart, die aber nicht jeder nachahmen muss.

Grande Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte avec Flute, comp. par F. H. Himmel. Berlin chez Hummel. (1 Fl. 16 Xr.)

Von Hrn. Himmel, der als grosser Klavierspieler bekannt ist, hätte sich eine bessere Sonate, gründlicher und gedankenreicher erwarten lassen und nicht eine so ganz gewöhnliche, gröfstentheils voller flach dahin fliessender und geklimperter Sätze, als aus welchen diese mehrentheils besteht. Wenn Männer von solchem Talent, so seltener Geschicklichkeit und Macht auf ihrem Instrumente so trivial und wässerig schreiben wollen, was soll man denn von andern erwarten?

Trois Sonates pour le Pianof. d'un difficulté progressive, avec Accomp. d'un Violon et d'une Basse non obligés, comp. pour l'usage des Amateurs par Kirmair. Oeuv. 1. Berlin chez Hummel. (2 Fl. 10 Xr.)

Für Liebhaber oder Dilettanten geschrieben, das entbindet nicht von der Pflicht, gute, und also mehr als gemachte Gedanken vorzutragen, die man in unzähliger Menge so wieder antrift. Dass hier ein planvoller Fortgang vom Leichtern zum Schwerern beobachtet sey, kann Rec. nicht finden. Klimper- und Trommelbässe sind hinten wie vorn. Hr. Kirmair ist etwas schreibselig, und da der Plan von solchen Progressionswerken ins weite Feld führt, so läfst sich schon voraussehen, dass noch viel Sonaten nachkommen werden. Aber wenn sie nicht besser ausfallen, wie diese, so mögen sie nur ungeschrieben bleiben. Das kurze *Allegro molto* der ersten Sonate, das seltsam genug zwischen dem *Allegro moderato* und dem *Rondo Allegro assai* steht, welches leztere wieder mit so eben vorgekommenen Figuren anhebt, ist ganz und gar unrythmisch. Ueberhaupt sagt die ganze Sonate, als solche, nichts. In der dritten steht als Mittelsatz gar ein kompleter Marsch. Was der wohl hier soll! — Wenn die Musik so charekterlos wird, so ist nichts leichter, als mit Sonaten zu debütiren; man braucht ja dazu nur einen Mischmasch von drey Sätzen. Nein, mein werther Hr. Kirmair, so muss man auch Liebhabern nicht kommen.

Six Romances accomp. de Harpe ou Pianof. par J. P. Verazi. Hummel. (1 Fl. 10 S.)

Wie die französischen Sangweisen nun sind. Ein an reellen gründlichen Gesang gewöhnter Deutscher kann sich nicht so recht damit vertragen; allein es giebt eine grosse Menge vornehmer Leute und Damen, die die französische Manier lieben und bey welchen es auf weiter nichts, als auf Melodie und volles arpeggirtes Akkompagnement ankommt. Für diese können die Romanzen sehr angenehm seyn. No. 2. *Jolis oiseaux.* 3. *Je m'en souviens confusement.* 5. *Mon coeur soupire dès l'Aurore;* und 6. *Que j'aime ces bois,* haben sehr liebliche Melodie und werden sehr gefallen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten August — №. 45. — 1799.

Abhandlung.

Ueber die Tonkunst.
(Fortsetzung.)

Vielleicht dafs man mir diefs von den Melodien der Vokalmusik einräumen dürfte, die eben so sehr poetische, als musikalische Gemählde sind, aber von jener der Instrumentalmusik scheint dies nicht ganz so klar zu seyn, vorzüglich wie sie izt gelehrt und künstlich gesetzt zu werden pflegt oft in einem Styl und Rhytmus, der jenen des Gesanges und der ihm ähnlichen musikalischen Dichtung, fast ganz verläfst. — Und doch sind alle Regeln der lyrischen Poesie und des Gesanges nicht minder auch Gesetz — auch für die Instrumentalmusik, und wenn jedes Gedicht schlecht ist, das sich durchaus nicht in Musik setzen liefs, so ist gewifs jede Musik noch zehnmal schlechter, die, ganz ohne Sinn und Affekt, so wenig sagte, dafs, wer sie auch nur in wenig Worte übersetzen wollte, selbst diese nicht zu finden wüfste.

Es ist sehr wahrscheinlich, dafs der erste Gesang der einzelne und einfache Gesang war, denn jeder konnte nur seine eigene Empfindung und Ebentheuer, oder höchstens das, was er von andern wufste, singen: aber bald schien dieser Gesang zu schwach, oder nicht schön genug, für das, was man damit mahlen wollte. Man suchte ihn also durch die Begleitung irgend eines anderen Instruments (sobald man deren einige erfunden hatte) zu heben, zu verstärken, oder zu verschönern. Das machte aus der Begleiterin bald eine Rivalin. Nicht zufrieden, der Singstimme gleichsam nur zur Sekunde zu dienen, wollte sie bald selbst die Hauptstimme, wollte selbst und für sich allein Musik seyn, und ward's auch. Nach dem Maase, als es vortrefliche Sänger und Sängerinnen gab, gab's auch der so genannten Virtuosen auf jedem einzelnen Instrumente, und die Kunst ward auf beyden Seiten gleich zu einer Vollkommenheit gebracht, die der Menschheit Ehre macht.

Indefs, und so sehr auch die Instrumentalmusik mit der Vokalmusik zu wetteifern anfieng, blieb die lezte doch die Hauptsache und das Wesentlichste der Musik selbst, wär's auch nur darum, weil sie nicht ganz und blos durch die modulirten, selten sehr verständlichen, genugsam klaren, oder unzweydeutigen Töne der Musik; nein, auch noch zugleich durch die artikulirten der Sprache, und was noch besser ist, auch durch alle Bilder der Poesie redet; dadurch Sinn mit den Harmonischen Bewegungen des Affektes verbindet, und solcher gestalt, im engsten Wortverstande, das ist und bleibt, was Musik seyn soll — ich meyne, verschönerte und sich durch den Reiz der Melodie leichter ins Herz ergiesende Sprache des Herzens, der die Musik nichts von ihrer Deutlichkeit benimmt, wohl aber zu ihrer Kraft und Schönheit hinzusetzt.

Im Gegentheil machte der Umstand, dafs sich die Instrumentalmusik hie und da ganz von der Vokalmusik trennte, ja sich selbst an derselben Stelle setzte, ihr zur Pflicht, eben so wahr, und gut und schön zu mahlen, eben so die Sprache des Herzens zum Herzen zu reden, wie diese — woher es kömmt, dafs die ein Sprachorgan weniger habenden Setzer der Instrumentalmusik überhaupt genommen, noch weit mehr Dichter seyn solten, als die Setzer der Vokalmusik, und doch sind sie es gemeiniglich weniger, vielleicht weil ihnen der Leitfaden eines Gedichts fehlt, und es schwer ist, auch nur die

Bewegungen, Nüancen und Schattirungen des Affekts in irgend einem Thema zu mahlen, ohne ein lebendes Bild davon vor Augen zu haben. Nur zu sehr können da Einbildung und Gefühl den Tonmahler täuschen, oder irre führen. Wo er die Natur zu mahlen vermeynt, mahlt er nur sich selbst, und dann spricht nicht selten da, wo das Herz allein reden sollte, der eitle Künstler.

Dieser Fall ergiebt sich bey den sogenannten gelehrten und künstlichen Musiken am häufigsten, und wer am Ende einer solchen Musik fragte, was uns denn der Kompositeur dadurch sagen, mahlen, erzählen, oder auch nur empfinden machen wollte, würde mit dieser Frage vielleicht ihn selbst in nicht geringe Verlegenheit setzen.

Sehr wohl würde daher vielleicht jeder Setzer simpler Instrumentalmusik thun, wenn er (ehe er sich niedersezt, um zu schreiben) zum voraus bestimmte, ob das, was er schreiben will, eine Idylle, oder eine pindarische Ode, oder eine Elegie u. s. w. seyn soll? denn da, meiner Einsicht nach, die musikalische Dichtung mit der poetischen und mahlerischen allenthalben parallel läuft; so würde die Gattung des Gedichtes und Gemähldes ihm von selbst dazu den Styl, die Farben und Ausführung an die Hand geben, und wir hätten nicht Sonaten, die im allerbuchstäblichsten Verstande mehr nicht, als Sonaten sind; Variazionen, die aufhören Variazionen zu seyn, ja dies auch wohl müssen, weil sich der Affekt und desselben Sprache nicht variiren läfst, und zugleich ein und derselbe gleichstarke Affekt bleibt; endlich ein Thema, das mannigfaltig variirt werden kann, ohne aufzuhören das nehmliche Gemählde zu seyn, wie eine Arie ist, auf die sich jeder Text passen und setzen läfst, und dann etwas, das alles gleich sagt, im Grunde nichts recht sagt.

Noch mehr, vielleicht sollte die simple Instrumentalmusik nichts zu mahlen unternehmen, was nicht durch die Bewegung und den Gang des Tones, den Sinn des Gemähldes und den Affect, der den Tönen alle ihre Bewegung, all ihr Spiel, all ihre Verwickelung und Auflösung giebt, faſslich, verständlich, und, fast möcht ich sagen, anschaulich vor die Seele stellte: denn wenn etwa immer Jemand bey der Hand seyn müfste, der uns sagte oder erklärte, was jeder Tongang sagen soll, oder wohl gar der Tonsetzer in die Nothwendigkeit versetzt wäre mit Worten zu überschreiben, was er an jeder Stelle seines Tongemähldes mahlen wollte, so gliche er in meinen Augen so ziemlich jenem Mahler, der unter das Bild seiner Schöpfung schrieb: *l'homme — la bête.*

Die Folge davon ist, dafs auch die Melodie der Instrumentalmusik Gesang, Sinn. und affektvolle Sprache seyn, und (obwohl der Worte beraubt) doch eben so, wie die Vokalmusik, reden müsse, oder, wenn sie uns nichts sagt, nichts empfinden läfst, nur fürs Ohr (oft nicht einmal für dies) und nicht für's Herz ist; so verfehlt sie (wär der Satz auch nach allen Regeln der musikalischen Rechtschreibung richtig) doch die Wirkung ganz, die offenbar der Zweck aller Musik ist.

Dawider dürfte man mir vielleicht einwenden, dafs es gute, ja wohl gar vortrefliche Musiken giebt, die nichts weniger, als Gesang sind; dafs die Tonkunst auch die Bewegungen der Natur und menschlichen Seele mahle, die den Gesang verstummen machen; dafs sie sogar auch den rollenden Donner, den krachenden Blitz, die heulenden Winde, die tobende See mahle, mahle den Zorn, die Wuth, alle Furien der Eifersucht — und der erzürnte Mensch singt gewifs nicht, er tobt, er wüthet, er raset.

Das erfodert einige umständliche Erklärung. Sobald die Tonkunst unternahm, die Affekte und Ergiefsungen der Seele zu mahlen, die eigentlich den Gesang gebähren, mufste sie, wie die Poesie (gleichfalls eine Sängerin) bald weiter gehen. Kein Himmel ist so heiter, dafs er sich nicht zuweilen trübte; kein Erdenglück so vollkommen, oder so dauerhaft, dafs es nicht mit Qualen abwechselte oder Thränen des Schmerzes auf jene der Freude fliefsen liefs. Ungeheuer, Barbaren waren die Urheber dieser Plagen — Auch sie mufste also die Musik, wie die Poesie

mahlen; das Herz auch seine Leiden in den Tönen des Schmerzes oder der Verzweiflung aushauchen. Die Empfindungen laufen ja in unserer Seele, wie die sie mahlenden Töne und Farben, in einer Art von Klavier durch alle möglichen Schattirungen und Tonveränderungen von einem Extrem zum andern ihm entgegengesetzten fort, mischen sich und verfliesfsen mannigfaltig, lassen uns nirgend Licht ohne Schatten erblicken — Will der Tonmahler nun die Natur, den Menschen, seine Bewegungen und Affekte, seine Freuden und Leiden mahlen, will er sie wahr, gut und schön und rührend mahlen: so mufs er sie gleich jedem andern Mahler, mit den Tönen und Farben der Natur darstellen, mufs auch da, wo es die Sache oder der Zweck des Gemähldes und die Eigenschaft des Affektes erfodert, selbst mit den Tönen mahlen, die dem Gesange und dessen Melodie am ungünstigsten sind — denn nur dies kann seinem Bilde Leben, Geist, Bewegung, Spiel, Feuer, Kraft, Interesse, und was hier die Hauptsache ist, auch Wahrheit geben; kann Licht mit Schatten in den gehörigen Abstuffungen wechseln machen. Aber was Regel für die Mahlerey aller Schönen Künste ist, ist es auch hier. Da, wo der Mahler das Schreckbare, Grause, Erschütternde u. s. w. mahlt, darf er es nicht zu getreu, zu wahr, zu natürlich oder so mahlen, dafs das Gemählde gradezu die Wirkung hervorbrächte, die der zu mahlende Gegenstand selbst in der Natur auf uns machen würde. So etwas kann in keinem Falle Zweck der schönen Künste seyn, deren Bestimmung ewig ist und bleibt, uns zu vergnügen, und daher für sie zum Gesetze macht, alles, was sie mahlt, s c h ö n zu mahlen; sollte dies auch das Gemählde etwas weniger w a h r machen. Die Folge davon ist, dafs selbst da noch, wo die Tonkunst die furchtbaren Bewegungen der Natur und der menschlichen Seele mahlt, die Musik nie ganz aufhören darf, Gesang und Melodie zu seyn; oder müfste sie hie und da in Lärm, Geschrey, Wirrwarr u. s. w. übergehen, diefs weder zu lang und anhaltend, noch zu natürlich geschehe. Vielmehr geben Situationen dieser Art, wo der Tonsetzer den Krieg der Elemente, alle Schrecknisse der Natur, und wohl gar die Furien der Hölle mahlt, ihm noch Gelegenheit, die ganze Gröfse, Schönheit und Stärke seiner Kunst zu zeigen; denn was ist wohl schwerer, was zugleich aber auch angenehmer, als in den Bildern des Schreckens, mitten in dem Kampf der Töne das Schöne so mit dem Wahren vereinbart zu sehen, dafs die Harmonie nur eben dadurch noch vortreflicher und das Ganze bezaubernder werde?

Diese Beobachtung wird noch um so mehr Gesetz für die Gemählde der Tonkunst, wenn man bedenkt, dafs da, wo der Tonsetzer die Bewegungen der Natur zu mahlen scheint, er unter diesem Bilde vielmehr nur jene unserer Seele mahle. Sehr würde er also seinen Zweck verfehlen, wenn er ihnen alle die Schrecknisse gäbe, oder liefs, die sie in der Natur selbst haben. Die Bewegungen des Tones gehen, wie ich gezeigt habe, in uns selbst über; der Tonsetzer will und mufs dadurch den Affekt, die Empfindungen, die er mahlt, zu den unsrigen machen; und nun, wie könnte er das wohl, wenn er den Tönen eine solche Bewegung, eine solche Stärke gäbe, dafs sie statt unsern Organen zu schmeicheln, sie verwundeten, oder die Natur und den Affekt so gräfslich mahlten, dafs wir nicht nur ihm nicht nachtönen könnten, nein, noch vielmehr vor dem zu wahren Gemählde desselben zurüchschaudern müfsten?

Immerhin mögen daher die wildbrausenden Bässe in der Tiefe, wie im Abgrunde des Meeres, wüthen und wühlen, indefs die höheren Stimmen gleichsam konvulsivisch in kurzen, abgebrochenen und zitternden Tönen abwechselnd Furcht, Angst und Beklemmung hören lassen, oder um Mitleid und Rettung zu flehen scheinen: selbst da, bis in diesem Gemählde des Ungewitters, mufs noch Melodie, Gesang, Harmonie, bis in den scheinbarsten Mifstönen, und das Bild des Sturms und Schreckens (so wahr es auch deucht) doch immer noch ein schönes und reizendes Bild seyn.

Wahr ist zwar, dafs nicht alle Nüancen der Affekte gleich lyrisch und singbar sind, dafs ei-

nige derselben sogar den Gesang ganz auszuschliefsen scheinen, weil sie zu heftig, andere, weil sie dazu nicht stark, lebhaft oder feurig genug sind — denn der Ton und die Melodie des Gesangs, in die er sich ergiefst, haben oft eine Bewegung, die gegen den Ton des gemeinen Lebens und unserer alltäglichen Gefühle merklich absteht, und daher den Gesang,) die Sprache des höchsten Affekts zu viel zur auffallenden Karrikatur und Exaggerazion machen würden, wenn ihn der Tonsetzer allenthalben, und auch da anwenden wollte, wo (wenn ich mich so ausdrücken darf) selbst Götter und Helden nur wie Menschen reden. Aber — auch für diesen niederern, immer mehr ganz affektlosen Styl hat die Tonkunst eine Sprache, ich meyne das Recitativ, ein Mittelding zwischen Gesang und Rede, eine Art von musikalischer Deklamation, das, ohne aufzuhören Poesie und Musik zu seyn, weder ganz lyrischer Rhytmus, noch voller Gesang ist, und daher an die Stelle gesetzt zu werden pflegt, wo entweder der Gesang ganz zu fliefsen aufhören mufs, oder die Nothwendigkeit des Wechsels ihn abzubrechen befiehlt. Die Vortheile dieses Mitteldings sind für die Tonmahlerey sehr wesentlich; denn überdem, dafs es für den Dialog ungemein bequem ist, und alle Leichtigkeit der Sprache mit jeder Grazie des Gesanges zu vereinbaren vermag; dient es auch, durch die Instrumentalmusik verstärkt und strepitoser gemacht, dazu, die heftigern, und dem Gesang minder günstigen Affekte zu mahlen, vorzüglich solche, deren ungleicher und unstäter Gang hin und her wallende Bewegung sehr wahr durch den öftern schnellen und unerwarteten Uebergang des Recitativs in den Gesang und des Gesangs in das Recitativ den Wechsel der Empfindungen darstellen kann.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.
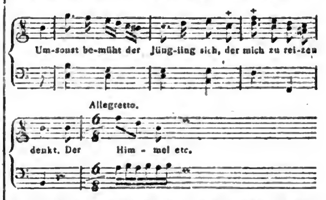
Sämmtliche Lieder und Gesänge beym Fortepiano von Kapellmeister W. A. Mozart. Op. CCLIII. 19 Bogen. Berlin im Verlage der Rellstabschen Musikhandlung und Musikdruckerey. (Ladenpreis 3 Rthlr.)

Wer 3 Rthlr. hat, der eile, sich diese Lieder und Gesänge anzuschaffen. Doch, damit jeder genau wissen möge, was er für seine 3 Rthlr. zu erhalten erwarten darf, so erlaube man dem Rec. eine etwas ausführliche Anzeige. Die Vorrede des Herausgebers, worin manches aufgeklärt wird, lautet wörtlich wie folget. "Mozarts sämmtliche Gesänge beym Fortepiano "erscheinen hier in einem Bande zusammengedruckt, nach dem Wunsche so vieler Verehrer "dieses Componisten. Auf einer Reise im Jahr "1797 durch Sachsen, Schlesien und Böhmen "war der Herausgeber so glücklich, noch zehn "Lieder des Verewigten, nebst dessen Tänze "und Walzer vom Carneval 1791 (von diesen "Tänzen hat er noch Hoffnung mehrere Jahrgänge zu erhalten) aufzutreiben."
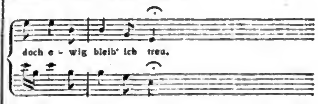
"Mozarts Genie war zu grofs, um sich auf "alle die kleinen Erfodernisse, die ein Lied, "von ungeübten Kehlen gesungen, heischt, einzulassen. Declamation, Melodie den Worten "durch alle Strophen wie ein Kleid anpassend, "darüber sah er weg. In manchen Liedern "mufs man jeden Vers anders unterlegen, wie "in der vollständigen Sammlung, z. B. bey dem "Liede: *Kühlt, o Schmeichelnde Lüfte etc.* geschehen ist. Das Lied: *Wer wollte sich mit Grillen "plagen*, ist ein feyerliches Chor, die Grillen "mehr zu erwecken, als zu vertreiben, und in "dem andern Chor: *Blickt auf, wie hehr das lichte Blau*, kommen die Bafssänger in jeder Strophe um die sechste Zeile. Dergleichen Fehler "findet man nun mehr, welche aber Mozarts "unsterbliches Talent, durch reizende Melodie, "wohlgewählte Klavierbegleitung und hervorstechende Mudulation reichlich ersetzt. Volkslieder werden daher seine Melodien wohl nie "werden: (von seinen Opern machen nur die "leichten Arien der *Zauberflöte* und aus *Don "Juan* die Arie: *Treibt der Champagner*, Strafsen-"Epoche) aber lange eine entzückende Unterhaltung der feinern Welt, der geübtern Kehlen

"und der ausdrucksvollern Klavierspieler bleiben. "Dies ist des Herausgebers Glaubensbekennt-"nifs über Mozart als Liederkomponist."

Fünf dieser Gesänge, nehmlich: 1) *Das Veilchen;* 2) *An Chloe;* 3) *Trennungslied;* 4) *Das Bändchen;* 5) *Abendempfindung* sind schon längst theils von Artaria in Wien und Lau in Hamburg, theils auch von andern gestochen und gedruckt worden. Zu einigen andern, die auch schon seit mehrern Jahren unter Mozarts Namen bekannt sind, sollen sich verschiedene andere Komponisten als Verfasser gefunden haben. Z. E. zum *ehelichen guten Morgen* und zur *ehelichen guten Nacht* — v. Dahlberg; zum *Vergifs mein nicht* und *Phillis an das Klavier* — Schneider; zu *Minna's Augen* und *das Mädchen und der Vogel* — Müller u. dgl. m. Allein was thut das! Hätte Mozart diese Lieder nicht auch komponiren können? und ist die Sammlung dadurch nicht stärker und 3 Thaler werth geworden? Ueberdies wer weifs: ob's wahr ist; wenigstens mufs der Herausgeber dieser Mozartschen Lieder es nicht geglaubt haben. Warum hätte er sonst der obigen kleinen Gesellschaft von fünfen nicht noch das Lied: *Die ihr des unermefslichen Weltalls Schöpfer ehrt etc.* beygesellt? Dafs er dieses Lied für kein Lied oder keinen Gesang sollte gehalten haben, ist nicht wahrscheinlich; wo käme sonst das Bändchen her? Dafs ihm dessen Existenz nicht bekannt gewesen, oder es, ohne darauf zu merken, weggelassen seyn sollte, ist bey einem so sorgfältigen Herausgeber, als der unsrige, unmöglich. Es müssen ihm also durchaus Zweifel gegen die Aechtheit desselben aufgestofsen seyn. Rec. freut sich daher, den Herausgeber bey dieser Gelegenheit versichern zu können, dafs dieses Lied wirklich von Mozart ist, indem es sich einer seiner Bekannten, Hr. Ziegenhagen, zu einem von ihm 1792 in Hamburg herausgegebenen Werke, betittelt: *Lehre vom richtigen Verhältnisse zu den Schöpfungswerken etc.* ausdrücklich von Mozart verfertigen lassen, und es diesem Werke angehängt hat. Was die aufser den oben angeführten, noch übrigen, gröfstentheils unbekannten und ziemlich zahlreichen Lieder und Gesänge — die Sammlung enthält in allen 33 Stück — betrift; so hält es Rec. für Pflicht, seine Leser mit einigen der auffallendsten Schönheiten darin bekannt zu machen. Gleich die ersten 6 unter diesen — in der Sammlung das 2te, 5te, 6te, 7te, 8te und 9te — haben ihn dermafsen hingerissen, dafs er nicht umhin kann, aus allen wenigstens etwas anzuführen. In No. 2, *Andantino* $\frac{2}{4}$ Takt, aus dem *E dur*, singt Minna, da sie Lieb' und Ehre fesselt und ihr Herz bereits verschenkt ist:



Nun sagt sie, dafs sie zwar fröhliches, leichtwallendes und freyes Blut hat, doch aber Wankelmuth hafst, und schliefst:

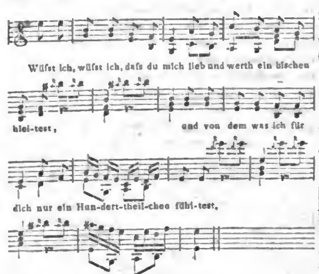


Welch ein herrlicher, fester und treuer Schlufs! doch damit ist's noch nicht aus. Bey Leibe nicht! Unbeschadet ihres treuen Herzens fährt sie in derselben Melodie, womit das Lied anfängt, fort:
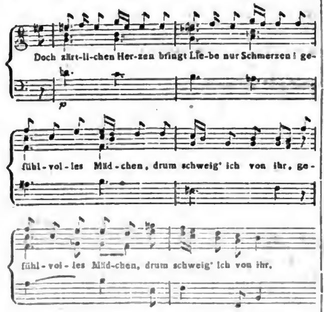


No. 5: *Gegenliebe,* munter und zärtlich, gleichfalls in $\frac{2}{4}$ Takt und aus dem *E dur* — ein eben
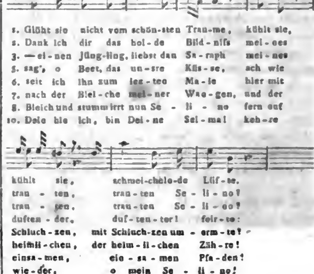
so schalkhaftes und naives Dingelchen. Man höre nur:
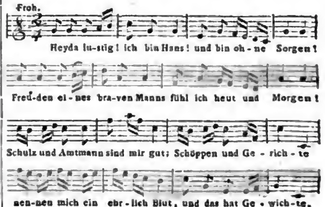


In No. 6 *an Iris* — *B dur*; $\frac{6}{8}$ Takt, naiv und sanft — ist besonders die zweyte Hälfte sehr rührend:



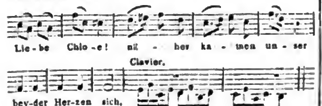
No. 7, *Selma* — ein pathetischer *Adagio* aus dem *Es dur* $\frac{2}{4}$ Takt — ist eben das, wovon es in der Vorrede heifst: man müsse jeden Vers anders unterlegen. Schade nur, dafs ohngeachtet dieses anders unterlegen doch das Meiste gar nicht passen will. Man betrachte nur einmal, was alles zu folgenden Noten gesungen werden soll:
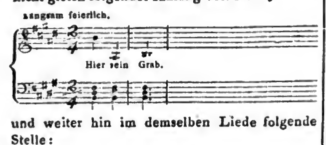


Wenn man's hier nicht gedruckt vor Augen sähe, so sollte man's kaum glauben, dafs Mozart hätte so spashaft seyn können. Vor allen andern kann denn auch besonders dieses Lied als Beweis dienen, dafs es mit dem in der Vorrede angeführten Glaubensbekenntnisse des Herausgebers seine vollkommne Richtigkeit hat. No. 8 ist so originell, dafs wir nicht umhin können, unsern Lesern wenigstens die Melodie davon ganz mitzutheilen.



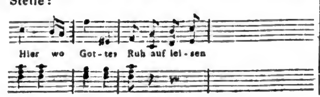
Man sieht, dafs Mozart dieses Lied für keine gewöhnliche Liederkehle geschrieben hat, denn es geht von bis , wohin sich wenigstens die ordinäre Sorte von Hälsen nicht gerne zu versteigen pflegt. Noch merkwürdiger ist No. 9 *der erste Kufs* — *B dur;* $\frac{2}{4}$ Takt; zärtlich und langsam — besonders wegen des hier folgenden, man möchte fast sagen, beyspiellosen Schlusses:
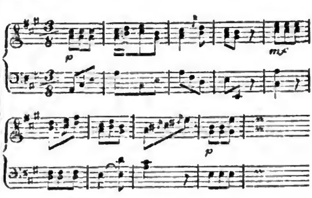


der durch eine völlige analoge Klavierbegleitung doppelt interresant wird. Rec. würde nicht fertig werden, wenn er alle Schönheiten und Originalitäten dieser Mozartschen Lieder und Gesänge aufsuchen und niederschreiben wollte; er kann aber seine Leser auf Ehre und Gewissen versichern: dafs alle übrigen bis dahin noch unbekannten Lieder und Gesänge in dieser Sammlung den bereits angeführten nicht nur keinesweges nachstehen, sondern sogar von einigen unter ihnen noch dermafsen übetroffen werden, dafs man kaum zu begreifen im Stande ist, wie Mozarts schöpferisches Genie dergleichen hervorzubringen vermochte. Wie kühn ist z. E. nicht gleich folgender Anfang von No. 15:
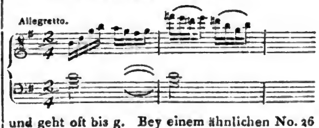


und weiter hin im demselben Liede folgende Stelle:



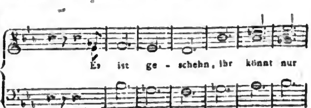
Das Lied No. 26 *an die Tugend* ist zwar der bekannten Melodie eines Terzetts aus der *Zauberflöte* untergelegt; aber der Herausgeber hat uns hier nicht nur hin und wieder mit einem neuen Basse, sondern auch mit neuen Mittelstimmen dazu beschenkt. Man vergleiche nur:

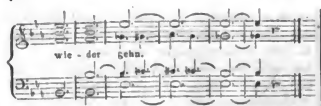


In No. 23 fängt das Klavier so an:
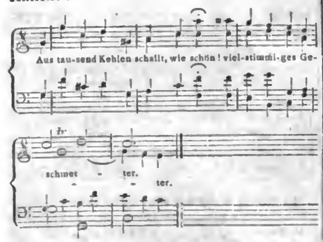


und geht oft bis g. Bey einem ähnlichen No. 26 in $\frac{3}{8}$ Takt hat Mozart doch noch, für diejenigen, welche kein Klavier bis g haben, den glücklichen Einfall gehabt, zu bemerken: diese Stimme kann auch eine Flöte spielen. Das *Frühlingslied* No. 31 ist in allem Betrachte No. 8 ganz gleich. Noch zwey merkwürdige Schlüsse, welche den in No. 9 nichts nachgeben, sind folgende. In No. 12 singt die Tochter nach der zu späten Ankunft der Mutter:





No. 30. vierstimmig im Chor zu singen, schliefst so:



Die Ausgabe dieser Lieder ist, so wie fast alles was aus der Rellstabschen Officin zum Vorschein kömmt, sowohl in Hinsicht des schönen Papiers, als auch des eleganten und korrekten Drucks, vollkommen dem Braunschweiger Stich gleich. So sind z. E. in dem ersten Liede: *das Veilchen*, welches drey Seiten einnimmt, nur folgende Druckfehler: 1) Takt 6 fehlt zum letzten 8tel *c*; 2) Takt 9 zu Anfang fehlt ein 4tel *g*; 3) T. 10 mufs der Vorschlag vor dem 2ten 4tel nicht *e* sondern *fis* seyn; 4) T. 11 fehlt wieder ein 4tel g; 5) T. 17 mufs das 4te 16tel nicht *e* sondern d seyn; 6) S. 3., System 4 und 5 müssen statt der beyden ♭ zu Aufange zwey ♯ stehen; 7) S. 4, T. 1, fehlen zwey 4tel ♭ in der Mittelstimme, auch müssen 8) hinter *as*/*f* Punkte stehen und *g*/*es* 16tel seyn; 9) im 2 Takte fehlt *as* zum 3ten 8tel; 10) T. 12 mufs das ♯ im Basse nicht auf der 3ten, sondern auf der 4ten Linie stehen; 11) T. 18 müssen auf allen 3 Systemen statt der 8tel Pausen, 4tel Pausen stehen.

Da der Herausgeber so glücklich gewesen ist, auf der kleinen Reise durch Sachsen, Schlesien und Böhmen schon einen so grofsen Schatz Mozartscher Lieder aufzutreiben: so wünscht Rec. und mit ihm wünschen gewifs alle Leser und Verehrer Mozarts, dafs er sich entschliefsen möge, recht bald ähnliche und gröfsere Reisen durch andere Länder zu machen. Es wird dem unzuermüdenden Eifer des Hrn. Herausgebers auch gewifs da nicht fehlen, mehrere ähnliche Schätze Mozartscher Lieder und Gesänge aufzufinden. In der Hoffnung, dafs er unsere einstimmige Bitte darum mit nächstem erfüllen werde, sehen wir einer 2ten, 3ten, 4ten, 5ten, etc. etc. Sammlung Mozartscher Lieder und Gesänge mit vieler Sehnsucht entgegen. Der arme Mozart!

Kurze Anzeige.

Trois Duos pour Deux Flûtes par Geofroy Harbordt. Oeuv. 16. à Brunsvic à la Höhe (1 Rthlr. 6 Gr.)

Das erste aus *F dur*; das zweyte aus *F moll* (leider alles aus diesem Ton, der erste Allegrosatz sammt dem sechsmal variirten Andante); das dritte aus *D dur*. — Sie sind sehr spielbar, ohne auffallende Schwierigkeit, wiewohl sie Stellenweise doch auch einen nicht ganz ungeübten Bläser erfodern: und da sie sich nun ganz angenehm hören lassen und auch die zweyte Stimme nicht übel ausgearbeitet ist, so können sie Liebhabern dieses Instruments Nutzen und Vergnügen gewähren. Der Stich ist sehr deutlich, das Papier aber etwas grau.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten August №. 46. 1799.

Abhandlung.

Ueber die Tonkunst.

(Fortsetzung.)

Ich bemerke hier zugleich, dafs der Flufs der Töne sich am Ende allemal in Melodie und vollen Gesang ergiefsen müsse, es sey nun schon laut und hoch hallend, indem die imperiöse Stimme in den Kampf der stürmenden und wogenden Töne einfällt, oder leise und verlöschend, indem sie in das halblaute Akkompagnement eines Klaviers oder Basses dahin sterbend verhallt, und eine schöne Sängerin, (an der jede Bewegung, jede Miene bezaubernder Gesang oder wenigstens Harmonie mit demselben ist) ohne Hülfe einer Flöte, Oboe oder Clarinette, etwas sagt, was keines dieser Instrumente mit so viel Wahrheit, Anmuth und Grazie ausdrücken kann, denn — in dem Gesang zerfliefst am Schlufs ewig, sowohl der sanfte und zärtliche, als der stolze und triumphirende Affekt.

Ich halte dies für die Ursach, warum tragische Sujets, ich meyne solche, welche tragisch enden, selten dem Musiksetzer, im Ganzen genommen, sehr günstig sind, denn sie gehen nicht den Gang, welchen allenthalben unser Herz (dessen Sprache die Musik redete) so gern geht! Was den Menschen zum Gesange stimmte, was den ersten Flötenden, das erste Saitenspiel ertönen machte, war (wie ich schon erwähnte,) zuverläfsig nur ein Gefühl von Freude, zwar eben nicht immer jener Freude, welche uns hüpfen, springen oder tanzen läfst, aber doch gewifs derjenigen, welche auch den Schwan ein Grablied singen, und Thränen aus dem Herzen zu weinen, uns zur Wollust macht. Dahin strömt also ewig der Schwall der Töne, wie jener der Gefühle, deren Ausdruck sie sind, und so gern wir auch im Trauerspiele sterben, so sehr wollen wir doch alle lebendig aus der Oper gehen, und lieber da einen sterbenden Herkules, als eine gestorbene Musik im Hörsaale, gleichsam wie in einem Grabe, zurücklassen. Das ist so wahr, dafs uns eine Musik sehr wenig befriedigen würde, die mit einem noch so seelenvollen Adagio endete. Noch mehr; sogar von der Seelenmesse fordern wir, dafs sie mit einem Freudenamte schliefse. Das scheint so in der Natur der Musik, oder lieber in jener des Menschen zu liegen, denn Glückseligkeit und ihre ewige Gesellschafterin Freude, sind und bleiben doch unser erstes und leztes Ziel, wär's auch am Ende diese trübe Gattung von Freude, die man nach einer Seelenmesse in einem sogenannten Seelenamte fühlt, genezt so ziemlich noch von den Thränen des Leids!.

Aber es giebt auch Musiken, wird man vielleicht sagen, die so eigentlich kein Gemälde des Affekts zu seyn scheinen. Von dieser Art ist unsers grofsen Haydn's *Schöpfung* — eine wahre musikalische Schöpfung! Sein nicht blos mit Tönen hörbar gemahltes, nein, beynahe auch sichtbar werdendes Chaos; aus welchem wir Licht aus Finsternifs, und Ordnung aus Verwirrung hervorgehen, und dem grofsen Worte: *Es werde Licht*! gehorchen sehen! — Ich antworte: diese Einwendung widerlegt meine Theorie nicht; sie bestätigt sie vielmehr. Haydn's *Schöpfung* ist nicht nur ein Gemahlde des Affekts; sie ist sogar eines des höchsten und erhabensten! Nur er, dieser höchste Affekt, nur desselben höchste Spannuug, nur Liebe, nur das Gefühl der gröfsten Macht vereinbart mit jenem der gröfsten Güte, konnte den Schö-

pfer bestimmen, Allem das Daseyn zu geben, und Wohlwollen über Millionen von Welten auszugiefsen! — So wie also vielleicht der höchste Grad der Empfindsamkeit dazu vonnöthen war, um so eine grofse mahlerische Idee, wie Haydn sie dachte, auch nur zu denken, eben so mufste sie, durch Töne ins Leben gerufen, einen reichen Quell gleich erhabener und süfser Empfindungen in uns öffnen.

Auch würde man sehr irren, wenn man die Affekte, welche die Tonkunst mahlt, auf jene beschränken wollte, deren Grundlage Liebe oder Freude ist! Auch der hohe Muth, mit welchem sich der Patriot seinen Pflichten opfert, auch der Heroismus eines Hektors, Dezius, Regulus u. s. w. sind (wie uns unser grofser Metastasio gewiesen) Sujets für die Tonmahlerey — vielleicht sogar jene, wo sie ihre Grofse, Stärke und Kunst am meisten zeigen kann, und wenn (wie die Fabel sagt) Amphions Lieder die Mauern von Theben erbaueten, so will das, aus der Dichtersprache in die gemeine übersetzt, sagen: seine süfsen Gesänge schmelzten die Herzen der rohen Thebaner, sich in enger verbundnes, freundschaftlicheres, ruhigeres Beysammenwohnen zu vereinigen und zu dem Ende die Stadt zu erbauen.

Eine ähnlich starke Wirkung, wenn auch von anderm Einflufs, scheinen Homers Lieder auf den Nationalgeist der Griechen gehabt zu haben, und vielleicht mufs man es nur dem, was der blinde Sänger diesem Völkchen von den Helden ihrer Ahnen sang, zuschreiben, dafs eine Hand voll dieser von Heroismus und Nationalstolz begeisterten und berauschten Leute vermögend war, nicht nur den mächtigen Heeren der sogenannten grofsen Könige zu widerstehen, nein sogar sie zu besiegen. Ich halte dies zugleich für die Ursach, warum Alexander auf die Ilias einen so hohen Werth legte, dafs er sie allenthalben mit sich führte, und in Darius goldenes Kästchen verschlofs. Wie wir aus der Geschichte wissen, war er weder Poet noch selbst Tonkünstler, wenigstens nicht in dem Maafse, wie Friedrich der Einzige; noch weniger dachte er daran, den Helden dieser Ilias zu kopiren. Was sie ihm also so theuer machte, war nur ihr Geist, nur der Heldenmuth, den sie athmete, und den er so sehr zu Ausführung seiner ungeheuern Plane bedurfte. Er hätte alle die kompleten Werke des Herrn von Voltaire mit sich führen können, ohne dafs sie so etwas gewirkt haben würden.

Im Vorübergehn erlaube man mir hier die, obschon etwas traurige Bemerkung: Poesie und Musik sind nicht mehr, was sie in jenen Zeiten waren, wirken dasselbe nicht mehr. Woran mag das wohl liegen? Ich weifs es nicht; doch deucht es mich, ehedem sah man mehr auf ihren Zweck, auf ihre Wirkung, itzt nur auf ihre Schönheit oder die Grofse der Kunst; es gab keine Virtuosen, aber Apollo's und Orpheuse, die nicht, wie jene, darauf ausgiengen, uns Mirakel ihrer Kunst hören zu lassen — sie wirkten sie lieber. Leicht möglich zwar, dafs das erste der kleinen Eitelkeit des Künstlers mehr schmeichle, aber, der grofse will mehr — denn er weifs, wie wenig die Kunst ist, die man höchstens bewundern kann.

So wahr und richtig diese Bemerkungen meiner innern Ueberzeugung nach sind; so schwer deucht mich die Beantwortung der Frage, welches die Töne, Tongänge und Melodien sind, durch die die verschiedenen Bewegungen der Natur und der menschlichen Seele gemahlet werden können, und wie sie es werden können? Darüber hier nur weniges! wär's auch nur, weil es eben so überflüssig seyn würde, dem grofsen Künstler mehr zu sagen, als unnütz, etwas dem andern!

Zuverläfsig besteht zwischen den Tönen, ihren verschiedenen Bewegungen, und den daraus resultirenden Melodien ein gewisses Verhältnifs, das, die einen mehr, die andern weniger, zum Ausdrucke gewisser Affekte tauglich macht; und wer glaubte, dafs es gleichgültig sey, ob man die Thema in *Dur*, oder *Moll* sezte, den Ton dazu in *G* oder *C*, in *As* oder *F* wählte, würde eben so irren, als wenn er zu einer Melodie aus *D* das *C*-Horn nähme — so

wenig stimmen alle Töne der Musik gleich in alle Töne der Affekte; so wenig lassen sich alle gleich zur Mahlerey aller Gefühle benützen, wär's auch nur, weil einer von dem andern munterer, oder trüber, feuriger oder sanfter, süfser oder stärker, wollüstiger oder geistiger, üppiger oder schneidender, weicher oder härter ist — was die alten Philosophen und Gesetzgeber in der Wahl der Töne (die sie einer Art von moralischer Polizey unterwarfen) sehr sorgsam machte, weil sie (meiner Einsicht nach nicht ganz ohne Grund) dafür hielten, dafs nach dem Verhältnisse, als die Sitte jener Zeit die Musik in die Menschen- und Volkserziehung verwebte, die Wahl der Töne, die man lieb gewönne, oder wählte, von sehr gewissem Einflufs in den Nationalgeist und die Stimmung der Volksmasse seyn müfste.

Zwar weifs ich nicht, ob jeder Tonsetzer, wenn er niedersitzt, um etwas zu schreiben, sich ganz so genau Rechenschaft gebe, warum er sein Thema nach der Gattung des Gegenstandes oder Affektes, den er mahlen will, aus diesem und nicht vielmehr aus einem andern höhern oder niederern, härtern oder weicheren, rauhern oder sanfteren Ton setze: aber, wenn er diefs auch nicht thut, nicht nothwendig hat zu thun, nun so wird er darin doch, wie von selbst, durch ein sicheres instinktartiges Gefühl geleitet, weil nicht jede Melodie in jeder Tonart eine gleiche Wirkung thut.

Eben so sind auch nicht alle musikalischen Instrumente gleich fähig und geeignet, alle Töne, Nüancen und Schattirungen des Affekts gleich gut, wahr, und schön oder stark auszudrücken. Mehr oder weniger haben sie Aehnlichkeit mit der Menschenstimme und ihrem Gesange: gleichen mehr oder weniger den Tönen der Natur, den Affekten und derselben verschiedenen Bewegungen — was beynahe jedem eine Art von eigenthümlichen Charakter giebt; sie können also nach dem Maafse ihrer mehrern oder wenigern Sanftheit oder Stärke; nach jenem, als sie die Töne mehr oder weniger zu runden oder abzustofsen, zu schwellen, oder zu verlöschen, in einander zu fliefsen oder zu scheiden vermögen, mehr oder weniger zur Mahlerey der verschiedenen Affekte, in den verschiedenen Tonarten mit mehr oder weniger Wirkung gebraucht werden — dieses zur Hochzeitfeyer, jenes zum Leichenzuge u. s. w.

Eben so viel, und fast noch mehr trägt das Tempo, oder was einerley ist, das Maafs der Bewegung, welches der Tonsetzer dadurch seinen Tönen und derselben Melodie giebt, zur Wahrheit der Mahlerey, zur Wirkung der Tongemählde, und der Anfachung der Affekte, die der Tonsetzer mahlt, bey: denn wie ich gleich Anfangs erinnerte, geht die Bewegung des Tones in uns selbst über, macht uns den Gang derselben gehen, und kann und mufs uns daher nothwendig mit allen den Gefühlen beleben, die der Ton und seine Bewegung athmet.

Noch mehr; nichts drückt so sehr den Charakter und die Eigenheit desselben aus, als die Bewegung. Man mufs es also den Italienern sehr verdanken, dafs sie jede derselben mit sehr charakteristischen Bewegungen bezeichnet haben, als da sind *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Andantino*, *Allegro*, *Allegro moderato*, *Allegretto*, *Tempo giusto*, *Presto*, *Maestoso*, *Spirituoso*, *Gratioso* u. s. w., denn wie sehr davon die Wahrheit und Schönheit der verschiedenen Gemälde abhängt, leuchtet jedem selbst ein, der auf die verschiedenen Bewegungen, welche die Affekte in uns hervorbringen und worin das Verhältnis derselben mit den so eben genannten Tempo's in der Natur selbst besteht, zurücksieht. So läuft der erzürnte Mensch wüthend umher, wie getrieben und gepeitscht von der Geifsel der Furien, bleibt oft jäh stehen, starrt wie eingemauert, je nachdem sich in ihm eine neue Reihe von Gedanken und Empfindungen anfädelt; seine Schritte sind ungleich, seine Worte stammelnd ohne Zusammenhang, polternd: dagegen die Bewegungen des Fröhlichen leicht, munter, hüpfend, seine Worte wohllautend, fliefsend, jene des Leidenden, langsam, schleppend, hin und her wallend; ungewifs, abwechselnd, fester oder schwankender, je nachdem er einen Zug thut,

der ihn entweder einer Entscheidung nähert, oder davon entfernt u. s. w. Geht die Melodie der künstlichen Töne nun den nämlichen Gang, so finden wir darin das Bild des Menschen, seiner Freuden und Leiden, Bewegungen und Gefühle nicht nur wieder, sie werden auch noch durch die sich uns mittheilende gleiche Bewegung des Tones, unsere eigenen.

Fast ist das hier so, wie in der Poesie. Nicht jede Versart taugt für jeden Gesang, so wie jeder Gesang nicht für den Ausdruck eines jeden Affektes. Der majestätische Fluſs des Hexameters, der in der Epopee so wirkt, taugt nicht für die sich zwar hoch, aber auf leichtern Fittigen emporschwingende Ode. Der mit dem Pentameter abwechselnde Hexameter, welcher in der Elegie der Ergieſsung des Herzens so günstig ist, ist nicht für die Idylle oder das Sapphische Gedicht, wo die leichten, wellenförmig fortflieſsenden Jamben mehr Wirkung thun u. s. w. Warum das? Ich denke nur deshalb, weil jeder der verschiedenen Affekte und Bewegungen, welche diese mannigfaltige Gattung Gedichte mahlen, und von ihr diese ihre bezeichnende Bewegung erhalten, ein anderes Maaſs der Bewegung, ein anderes Tempo haben, nach welchem der Fluſs derselben schneller oder säumender, leichter oder schwerfälliger, munterer oder ernster fortgeht. Was ist nun aber die Musik von dieser Seite betrachtet anders, als Poesie der Töne? Dichtung, die jedem Gesang zu Grunde liegt, und die sich nur dadurch von der eigentlichen unterscheidet, daſs der Dichter mit Worten, der Musiker mit künstlichen Tönen mahlt, beyde jedoch immer gleich ein und dasselbe Bild des Menschen?

Man wundert sich oft, warum einige sonst vortrefliche Musikstücke in einem und dem andern Orchester nicht die Wirkung thun, die sie anderwärts thaten, und doch kann die Ursach davon nicht wohl irgend wo anders, als in dem falsch und charakterwidrig genommenen Tempo liegen, denn nur dies giebt der Musik ihr eigentliches Leben, das hier nur die Bewegung und ihr Maaſs selbst ist.

Eben dies eignet wieder einige Instrumente mehr, andere weniger, zur Mahlerey gewisser Affekte, denn nicht alle können mit gleicher Leichtigkeit und Gewandtheit sich in allen Tönen und Tonarten gleich bewegen; und so schön, so bezaubernd, so rein z. B. der Ton der Harmonika ist, so wenig taugt er doch, weil er zu langsam flieſst und nicht schnell genug verlischt — für's Allegro und Presto, wogegen er nur eben deshalb im Adagio, Largo u. s. w. mehr ans Herz geht, und seine Bewegung den Nerven stärker mittheilt, was auf die — wenig gegründete Meynung geführt haben mag, daſs er Schwachen schade, obwohl es mir scheint, daſs er zu der Gattung derjenigen gehöre, die Lykurg als zu weich und wollüstig den Spartanern verboten, und Plato seiner Republik im Monde miſsrathen haben würde.

(Der Beschluss folgt.)

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Fünfter Brief.

(Fortsetzung aus dem 44. Stück.)

Hamburg, im July 1799.

Auch in Altona ist schon seit mehrern Jahren Schauspiel und Oper, worüber gegenwärtig Hr. Doktor Albrecht, dessen Frau als Schauspielerin und Dichterin bekannt ist, die Direktion hat. Ich habe im vergangenen Winter mehrere Opern, unter denen ich vorzüglich die *Zauberflöte*, die *Entführung aus dem Serail*, den *König Axur* (der ganz gut gegeben wurde) und den *Baum der Diana* aushebe, da aufführen sehen. Die vorzüglichsten Stützen und Zierden dieser Oper waren und sind: Madame Lippert, Herr Neumann (Tenorist), Hr. Krug, (der aber zu Ostern abgegangen und seitdem durch Hrn. Apel ersezt worden ist) und Hr. Beinhofer (Bassist). Mad. Lippert, die vorher in Berlin und hier — wo sie aber, grade zu der Zeit, als Mad. Lange den fast ausschlieſslichen und ungetheilten Beyfall unsers Publikums genoſs, von manchem verkannt wurde, und vielleicht

daher allen Muth zu verlieren schien — war, hat eine angenehme und volle Stimme, viel natürlich richtiges Gefühl, aber wenig Schule. Die Astasia im *Axur* und die Diana singt und spielt sie recht gut; aber zur Königin der Nacht in der *Zauberflöte*, so wie auch zur Konstanze in der *Entführung* taugt sie gar nicht, indem ihr bey weitem die zu diesen Singerollen nöthige Höhe und Geläufigkeit fehlen. Hr. Neumann, der viel Musik zu haben scheint, singt, im Ganzen genommen, gut; aber leicht und oft zu tief, macht viele unnütze Schnörkeleyen und hat, so wie unser Hr. Kirchner, eine üble Aussprache der Vokalen. Hr. Krug besitzt eine schöne und starke Stimme, von der er aber fast eben so wenig vortheilhaften Gebrauch zu machen weifs, als sein Nachfolger Hr. Apel von der seinigen; überdies sind seine Manieren hart und steif. Was Hrn. Beiuhöfer, der freylich eben kein grofser Sänger ist, betrifft, so kam er mir doch hin und wieder, z. E. als Axur, ganz erträglich vor. Das Orchester, welches Anfangs mit einigen guten Leuten, wie z. E. Massonneau (Violinist), Calmus (Violoncellist), Stumpf (Fagottist) etc., besetzt war, wird nach und nach schlechter. Hr. Hiller, ein Sohn des bekannten Hillers in Leipzig, dirigirte es.

Unsere hiesigen musikalischen Akademien haben, nachdem man im Anfange des vorigen Winters drey eben nicht bedeutende gegeben hatte, wegen Mangel an Zuspruch eingestellt werden müssen. Die Ursachen dieses Mangels sind vorzüglich die Sonntagskomödien, welchen, wie sich von selbst versteht, die musikalischen Akademien das Prioritatsrecht haben einräumen müssen. Sechs Konzerte, die gewöhnlich jeden Winter für die Mitglieder der Harmonie in ihrem Saale gegeben zu werden pflegen, waren im lezten ziemlich brillant, indem sich mehrere der besten hier durchreisenden Virtuosen darin hören liefsen. Hr. Borkenstein, Mitglied der Harmonie und eifriger Verehrer der Kunst, der Künstler und der Künstlerinnen, hatte die Einrichtung dieser Konzerte zu besorgen, und auch recht gut besorgt. — Hoffentlich werden Sie sich noch entsinnen, dafs ich Ihnen in meinem vorlezten (dritten) Briefe einige Nachrichten über mehrere Virtuosen, die im lezten Winter hier Konzert gaben, mitgetheilt habe. Absichtlich ist aber darin der Familie Romberg, welche auch hier war und Konzert gab, mit keiner Sylbe erwähnt, indem ich Sie nächstens, bey Gelegenheit der Fortsetzung der im 2ten Briefe angefangenen Bemerkungen über die Gebrüder Romberg, umständlicher damit bekannt zu machen gedenke, als ich es jezt kann. Statt dessen werde ich Ihnen für diesmal noch ein Paar Worte über einige der geschicktesten Violinspieler schreiben, welche sich auch im vergangenen Winter hier aufhielten, aber sich in keinen öffentlichen Konzerten hören liefsen. Diese sind: Viotti, Jarnowick, Bingel und Spitz. Der als Künstler rühmlichst bekannte Viotti hat sich, wie Sie auch wissen werden, schon seit mehrern Jahren in London als Kaufmann (er hatte eine Weinhandlung) niedergelassen. Vor ohngefähr einem Jahre mufste er England, wie man versichern will, wegen einer unverdienten Beschuldigung, verlassen. Er kam nach Hamburg und fand einen für ihn angenehmen Zufluchtsort auf dem Landsitze eines gewissen George Smith aus Altona, in Schenfeldt, eine Meile von hier, wo er sich auch gewöhnlich aufzuhalten pflegte. Leider habe ich die Gelegenheit, seine Bekanntschaft zu machen, immer von einer Zeit zur andern hinausgerückt, bis er endlich vor kurzem wieder — wie man glaubt, nach England — weggereiset ist, ohne dafs ich dies Vergnügen gehabt habe. Einige meiner Freunde indessen versichern einmüthig, dafs er, sein etwas starkes *tremulando* abgerechnet, wirklich vortreflich spielen, und dabey ein sehr artiger und gefälliger Mann seyn soll. Ganz anders ist Jarnowick, den ich oft — genug gehört habe. Er spielt freylich seine 6, 7 oder 8 Konzerte, das einzige, einige unbedeutende Kleinigkeiten abgerechnet, womit er sich hören liefs, noch immer rein und nett — das ist es aber auch alles. Ich könnte Anekdoten, seine musikalische Unwissenheit betreffend, erzählen, die Sie kaum glauben

würden. Ueberdies hat er sich hier ziemlich übermüthig gezeigt. Bingel, ein Holländer und Jude, ist ein gewaltiger Notenfresser. Er spielt die schwersten Konzerte, Solo's, Sinfonien etc. ohne fast auch nur eine einzige Note zu verfehlen, zum erstenmale vom Blatte (*prima vista*) weg, aber, wie leicht zu erachten, fast ohne allen Charakter und Ausdruck. Er soll auch, wie ich von mehrern gehört habe, das, was er zum erstenmale so oder so gespielt hat, zum zwanzigsten oder dreysigstenmale gerade wieder so, wie zum erstenmale spielen. Hr. Spitz, ein noch junger Mann von vielen Talenten, spielte einige Jahre in unserm französischen Orchester, unbeschadet seines Solospieles, erste Violin mit, und wurde da ein vortreflicher Orchestergeiger. Als vor einigen Jahren Rohde (gegenwärtig in Paris), ein braver feuriger Violinist und Schüler Viotti's, hier war, soll er von diesem Unterricht genommen haben, welches mir auch dadurch, dafs er nachhero ganz in der Rohde'schen Manier spielte, wahrscheinlich wurde. Im vorigen Sommer verliefs er das französische Orchester und im Winter auch — plötzlich Hamburg.

Oeffentliche Konzerte haben wir hier jezt, wegen der dazu unschicklichen Jahreszeit, fast gar nicht. Es ist aber, je nachdem es die Witterung erlaubet, (welche leider in diesem Jahre mit ihrer Erlaubnifs bis jezt sehr karg gewesen ist) in der Woche drey- bis viermal Vauxhall, worin Liebhaber starkbesezter Instrumental-, sogenannter Harmonie- und Janitscharenmusiken, sich sehr wohl unterhalten können, besonders in diesem Jahre, wo alles stärker und besser besezt worden ist, als in den vorhergehenden. Mit der Besetzung einer guten Vokalmusik hat es dem Unternehmer des Vauxhalls, Herrn Ramke, so viel Mühe er sich auch dieserwegen gegeben hat, noch nicht recht glücken wollen. Der Hr. Kapellmeister Wölfl aus Wien, der vor kurzem über Leipzig und Berlin hier angekommen ist, scheint sein Vorhaben, hier Konzert zu geben, aufgegeben zu haben, welches denn auch, besonders hier wegen der ungeheuren Kosten, die sich gegenwärtig bey einer auch nur mäfsigen Besetzung doch immer auf mehrere hundert Mark belaufen, zu dieser Jahrszeit jedem, und überhaupt zu allen Jahrszeiten allen zu rathen ist, die sich nicht durch Subscription, oder vorläufige Unterbringung von Billetten, oder eine grofse Menge bedeutender Addressen, wegen der Kosten hinlänglich gesichert wissen.

Aus einem Briefe vom Juny d. J. über den Zustand der Musik in Linz.

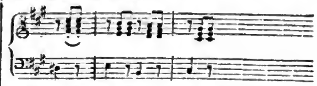
Was die hiesige Musik betrift, so wäre zwar noch manche Verbesserung nöthig; doch darf man die Fortschritte, welche darin seit einigen Jahren geschehen sind, nicht verkennen. Vor mehrern Jahren hielt der Fürst Carl Auersperg hier eine eigene gute Kapelle, auch die Regimentskapelle war mit geschickten Leuten besezt. Der Geschmack war damals freylich noch weit zurück, denn man hörte nur selten etwas von Haydn oder Mozart und dgl., auch nahm das Publikum kein Interesse daran; bis der würdige Graf Rottenhan als Präsident zu uns kam, der nicht blos Liebhaber und Beschützer, sondern Kenner der schönen Künste, und selbst ein geschickter Künstler auf dem Violoncell war. Dieser gab öfters bey sich gröfsere oder kleinere Musiken, auch veranstaltete er öffentliche Gesellschafts-Konzerte, wobey er selbst mitspielte, und wozu er viele andre Dilettanten aufmunterte; so dafs dies Konzert bald sehr in Aufnahme kam. Es wurden nun viele Stücke von Haydn, Mozart, Salieri, Paisiello, Bach etc. aufgeführt, und besserer Geschmack und Liebe für Musik sehr befördert. Vorzüglich thätig zeigte sich hierbey Franz Glöggl, (Sohn des hiesigen Stadtmusikdirektors) welcher auch nachher, durch Unterstützung des Grafen R. (1790) die hiesige Theaterunternehmung, und dann mit Einverständnis seines Vaters, die Stadtmusikdirektorstelle erhielt. Dieser sezte nun das Musikpersonale auf einen anständigern Fufs, so dafs er mit seiner eignen Kapelle jede vollständige Musik aufführen konnte; auch erhielten

und verbesserten sich unter seiner Leitung die Gesellschaftskonzerte. Diese schonen Aussichten für die hiesigen Kunstfreunde schwanden jedoch, als Graf R. (1791) von hier abgerufen wurde, und an dessen Stelle ein Herr kam, der weder Geselligkeit liebte noch Künstler achtete; der Adel folgte bald diesem Beyspiel, und die nächste Wirkung davon war, dafs unsre Gesellschaftskonzerte eingingen. Inzwischen erhielt sich jedoch mit vielem Beyfall das Theater bis 1798, und wir haben während dieser Zeit viele gute Opern von Mozart, Paisiello, Cimarosa, Portogallo, Hoffmeister, Guglielmi, Salieri etc. gehört. Nach dieser Zeit wurde die Direktion des Theaters getheilt. Hr. Gloggl behielt zwar die Direktion des Orchesters, die Aufführung der Sänger aber erhielt Hr. Zapf. Unsere Oper hat durch diese Theilung jedoch keineswegs gewonnen. Auch sahen wir seit dieser Aenderung aufser dem *unterbrochenen Opferfest* vom Hrn. Winter noch keine vorzügliche Oper, womit das an gute Musik gewöhnte Orchester eben so wenig, als das Publikum zufrieden ist. Als endlich Hr. Glöggl die hiesige Domkapellmeisterstelle erhielt und deshalb die Theaterunternehmung einem gewissen Canzler, der leider gar keine Musik versteht, abtrat: so haben wir, aufser den Akademien, welche zum Besten des hiesigen Musikerwittwenfonds gegeben wurden, wenig gute Musik gehört. Wir hatten zwar neuerlich während der Abwesenheit der hiesigen Theatergesellschaft Hoffnung, unter Leitung eines thätigen Musikfreundes, des Hrn. Kliemstein, welcher bey den Gesellschaftskonzerten sich durch sein vorzügliches Spiel auf dem Klavier, so wie Hr. Knerr durch seinen schönen Gesang auszeichnete, einige neue Opern von hiesigen Dilettanten zu hören, allein die Ausführung dieses wohlgemeinten Unternehmens, wovon der Gewinn zum Theil einer wohlthätigen Absicht gewidmet war, wurde von dem jetzigen Theaterunternehmer aus begreiflichen Ursachen hintertrieben.

Recensionen.

XII Lieder für's Klavier in Musik gesezt von l'Abbé (vom Abbe oder Abt) *Franz Bihler*. München, in der Falterischen Musikhandl. (1 Fl. 24 Xr.)

Ein zierliches Modekleid sichert noch nicht den Eintritt in gute Gesellschaft, und zierlicher Gesang sammt Akkompagnement im Tone der Zeit und Hülfszeichen wie < > und ∾ und melismatische Zuthaten und alles Gewürz des verminderten Septimenakkordes vor dem letzten Abschlufs der $\frac{6}{4}$ und $\frac{5}{3}$ in den Hauptton, geben noch lange kein Recht, sich unter gute Liedersetzer zählen zu lassen. Im Gegentheil! — Da der Hr. Abbé die Komposition vermuthlich nun zu seinem Nebendivertissement machen wird, wodurch er in Freundeszirkeln unstreitig gefallen wird und mufs, obwohl es auf jeden Fall gerathener wäre, diese unter Umständen ganz lobenswerthen Produkte seiner Muse lieber nicht zu publiziren, so wollen wir nicht streng mit diesem Werke umgehen und uns ins Einzelne einlassen. Jedoch halten wir es für Pflicht, ihn auf einige gar zu auffallende Verstöfse gegen die Reinheit der Harmonie für die Zukunft aufmerksam zu machen. In No. 7 z. B. steht in der Begleitung einmal:



welches, wenn nicht lieber der dreystimmige Satz vorgezogen werden soll, so umzuändern wäre:

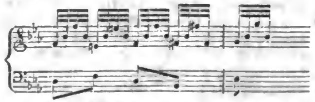


ferner mufs die Septime in No. 9:



Grande Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte, avec Violon et Violoncelle obligés, comp. p. Kirmair. Oeuv. 7. Berlin chez Hummel. (1 Fl. 16 S.)
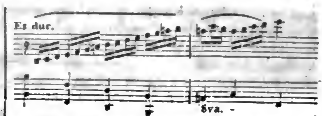
Enthält ein *Allegro maestoso*, ein *Andante* und ein Thema mit acht Variationen. Ohne eben grofse Schwierigkeiten zu enthalten, erfordert sie dennoch einen geübten und präcisen Spieler, um die Wirkung hervorzubringen, die Hr. K. beabsichtigte, wie man vorzüglich an der guten und vernünftigen Vertheilung der konzertirenden Sätze für beyde Hauptpartien, das Klavier und die Violine, sieht. Von dieser Seite verdient diese Sonate vorzügliches Lob, da die begleitenden Instrumente gewöhnlich nur so mit figuriren oder höchstens füllen helfen. Aber auch sonst hat sie innern Werth; sie hat gute, nicht gemeine Gedanken und kräftige, sehr brave Ausführung derselben. Ueberdem ist sie sehr viel reiner im Satze, als die frühern Sachen, die Rec. von Hrn. K. zu Gesicht gekommen waren. Dennoch aber schreibt er noch immer mitunter etwas zu frey, und verstattet den Durchgangsnoten zu viel, wobey die Grundharmonie bisweilen ins Gedränge kommt. In der 6ten Variation z. B. kommt folgendes vor, was schwerlich der Verf. selber rechtfertigen kann,



wo, wenn der Gang der Figur beybehalten werden sollte, die Bewegung des Basses lieber unterbrochen werden müfste, etwa so:



Auch kommt im ersten Theil des ersten Satzes unten folgender Gang vor, wobey offenbar das Gefühl des Basses beym Eintritt in den zweyten Takt verlohren geht, zumal da das *e* durch die Violin verstärkt wird.



Durch das zugleich mitgegriffene *es* der Violin und das obere *e* des Cello wird zwar das Gefühl der Oktave verdeckt; aber besser ist es doch immer, man schreibt nicht so schwankend.

Anekdote.

Jomeli hatte sehr frühzeitig — zu allererst als Sänger und Klavierspieler, bald darauf als Opernkomponist, und in der leztern Qualität ganz vorzüglich durch seine Recitative mit voller Orchesterbegleitung — seinen Ruhm in Italien so weit verbreitet, dafs er zur erledigten Kapellmeisterstelle zu St. Peter in Rom in Vorschlag kam. Um hierzu zu gelangen, mufste sich aber jeder einer sehr strengen Prüfung unterwerfen. Jomelli, der bisher in seinen Arbeiten weit mehr seinem Gefühle gefolgt, als sich um die Theorie bekümmert hatte, fürchtete diese Prüfung, ging auf kurze Zeit zu dem Pater Martin nach Bologna und studirte unter dessen Leitung Tag und Nacht; kam nun zurück und stellte sich zur Probe — jedoch mit der ausdrücklichen Bedingung, dafs, er möge nun angenommen oder abgewiesen werden, sich seine Examinatoren sodann von ihm müfsten prüfen lassen. Dürfte doch mancher andere Kandidat unter demselben Vorbehalt sich zum Examen stellen! Der Erfolg dürfte wohl nicht selten derselbe seyn, wie bey Jomelli — Man schickte ihm den folgenden Tag die Ernennung zum Kapellmeister und von einer Prüfung war gar keine Rede mehr.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten August — N°. 47. — 1799.

Abhandlung.

Ueber die Tonkunst.

(Beschluss.)

Mit dem Tempo scheint von einer Seite der Takt in Verbindung zu stehen; denn so wie jenes dem Tone die schnellere oder langsamere Bewegung giebt, welche dem gemahlt werdenden Affekte gemäfs, so bestimmt dieser ihr den dazu erforderlichen Zeitraum, eigentlich das Maafs der Ausdehnung.

Auf diese Art ist der Takt in der Musik beynahe das, was das Metrum und Sylbenmaafs in der Poesie ist. So wie jede Rede mit kleinern oft unmerklichen Ruhepunkten, die durch die Interpunktirungszeichen angedeutet werden, allemal zu gröfsern und fühlbareren hinströmt; so eilt jeder Tongang, jede Melodie, wie von selbst, zu einer Cadence oder einem Systeme, nachdem ein neuer, sich leicht damit verbindender beginnt. Das mufs nothwendig den Tönen und ihrer Melodie nach Verschiedenheit des dazu gewählten Taktes eine ganz andere Bewegung, ein ganz anderes Maafs des Fortschrittes geben. So erlaubt der Ganze, oder Viervierteltakt (C) den Tönen, sich in einem weiteren Raum mehr auszudehnen, gemächlicher fortzuströmen, giebt ihnen einen ernsthafteren, feyerlicheren und majestätischen Gang, mehr Fall, was ihn fürs Adagio, Andante, Largo, Grave, Allegro moderato, Maestoso u. s. w. bestimmt. Dagegen schränkt der $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$ Takt die Töne mehr ein, zwingt daher den Setzer sie mehr und öfter zu binden, damit ihren Lauf mehr zu beschleunigen, was diese Takte für's Allegro, Presto, Rondeau, und alle Melodien, wo die Begung hüpft, fliegt, wirbelt, und schnell fort zu kleinen Ruhepunkten und Kadenzen eilt, brauchbar macht.

Darin allein liegt also schon Mahlerey der Affekte und eine verschiedene Würkung des Tones, wovon der Mensch nur zu oft ein simpler Wiederhall ist, denn, was ist wohl mahlerischer, was charakteristischer, als die Bewegung und ihr Maafs, was den simplen Takt schon zum Theilnehmer an der grofsen und oft unwiderstehlichen Wirkkraft der Musik macht?

Man könnte vielleicht fragen, warum die Tonsetzer in gewissen Tongemählden oft z. B. den sogenannten Allabrevetakt und nicht den $\frac{2}{4}$ Takt substituiren? die Ursach scheint nur darin zu liegen, dafs die Töne in diesen Gemählden mehr Raum erfordern, mehr Umfang haben, als ihnen der engere $\frac{2}{4}$ Takt giebt; was daher dem Tonsetzer wohl erlaubt, dem ganzen Takt durch die Vorzeichnung des Allabrevezeichens mehr Schnelligkeit und Leichtigkeit des Fortschrittes, aber nicht das Maafs selbst zu verändern, die Töne in einen engeren Raum einzuschliefsen, die Ruhepunkte näher an einander zu rücken, die Perioden mehr zusammen zu ziehen, oder was einerley wäre — vom Metrum und Rhythmus ganz abzuweichen.

Ein ähnliches Problem scheint zu seyn, was den $\frac{3}{4}$ Takt der Menuet so eigen macht, dafs sie sich schlechterdings in keinem andern setzen läfst. Die Menuet, so deucht mich, hält das Mitteltempo zwischen dem Allegro und Andantino; so wie der $\frac{3}{4}$ Takt das Mittel zwischen dem ganzen und $\frac{2}{4}$ Takt. Die Bewegung steht also in der Menuet mit dem Zeitmaafse, welches ihr der $\frac{3}{4}$ Takt zu derselben Vollbringung beymifst, mit dem Umfange, den die Tongänge darin haben müssen, und dem Raume, den sowohl

sie, als die Tänzer, zu den Tönen desselben vonnöthen haben, im genauesten Verhältnisse. Dazu kömmt, dass die Menuet durch ein gewisses Schwebendes und Schwimmendes, Leichtigkeit und Gravität, Munterkeit und Ernst, Grazie und Anstand, und vorzüglich alle Annehmlichkeiten der Melodie mit allen Reizungen des Tanzes verbindet, welches eine gewisse Bewegung des Tones erfordert, die zwar leicht, aber darum nicht schnell, oder hüpfend, fliessend, aber nicht strömend, mehr dem rieselnden Bache als dem gewaltsamen Flusse ähnlich ist, ja gleichsam wie dazu geschaffen zu seyn scheint, durch die Harmonie der Töne mit den Bewegungen der Tanzenden jede Schönheit der Seele mit allen Reizungen des Körpers in Einklang zu setzen.

Wenn daher Marcell, ein ehedem berühmter französischer Tanzmeister, einst bey einer Menuet, die er eine seiner Schülerinnen mit alle dem bezaubernden Ausdrucke, den Musik und Tanz ihr zu geben wissen, tanzen sah, begeistert ausrief: *Que des choses dans un menuet;* wenn er in dieser Menuet Dinge sah, die nur das Seelenauge sehen, nur das Herz empfinden kann: so war er kein so großer Schwärmer, wie er vielleicht dem kalten Beobachter scheinen dürfte; er war nur ein großer gefühlvoller Künstler, der vielleicht auch bey einem seelenvollen vielsagenden Adagio gerufen haben würde: *Que des choses dans cet Adagio!*

Die Folge davon ist, dass, wenn der Affekt sich in einem Tongemählde ändert, oder in einen andern übergeht, auch Tempo, Takt, und mitunter auch wohl die Tonart selbst geändert werden müsse.

Alles, was ich bisher angeführt habe, muss man nur als Mittel betrachten, welche der Tonkunst und ihren Gemählden, die denselben eigene Wirkkraft verschaffen; immer aber könnte und würde sie diese nicht haben, wenn das, was der Tonsetzer mit Tönen mahlt, nicht gerade so ein Gemählde, so ein Bild wäre, wie es der Mahler mit Farben, der Dichter mit Worten und Gedanken mahlt. Daraus folgt, dass jedes musikalische Thema, so einfach es immer seyn mag, nach den allgemeinen Regeln des Gedichtes behandelt werden, jedes nach dem Maasse, als es weiter fortschreitet, mehr Interesse, mehr Verwickelung, Stärke, Feuer u. s. w. haben, von Moment zu Moment die Aufmerksamkeit des Zuhörers mehr spannen, die Töne mehr in Aufruhr bringen, die Verwirrung mehr steigen lassen müsse, bis der Tonsetzer endlich durch eine eben so natürliche als glückliche Wendung den Ausweg aus diesem Labyrinthe herauszufinden, den Kampf der Affekte zu enden, und alles auf den Punkt zu führen weiss, wo der Hörer befriedigt — ruht!

Hierbey leuchtet wohl von selbst ein, dass so zu mahlen nicht in der Macht der einfachen Musik stehe, sondern, dass große musikalische Mahlerey überhaupt nur ein Werk der zusammengesezten und vielstimmigen seyn könne! Noch mehr! wenig würde Tonkunst seyn, wenn sie blos einfacher, simpler, eintöniger Gesang der Stimmen, oder irgend eines andern Instruments wäre; und der Reiz der Harmonie nicht jede Schönheit der Melodie tausendfach vermehrte.

Dieser Reiz der Harmonie entsteht aus der Zusammenstimmung verschiedener ungleicher und so auch mannigfaltig klingender, oft gegeneinander zu streiten scheinender Töne in einem Akkord, was jedem Instrumente seinen eigenen Gang fortzugehen, seine eigene Melodie zu haben und zu verfolgen erlaubte, und nicht nur die Stimmung im Ganzen erhielt, sondern auch mit jedem Takte Mannigfaltigkeit in Einheit fliessen machte.

Wie äusserst nothwendig diese stimmende Zusammensetzung verschiedener und ungleicher Töne und ihrer Bewegungen für die Mahlerey der menschlichen Empfindungen war, lässt sich allein schon daraus schliessen, weil gedachte Empfindungen nicht minder gemischt, gleich oft miteinander im Kampfe sind, gleich oft von einer in die andere übergehn; und überhaupt, wie Licht und Schatten, miteinander wechseln — was die Mannigfaltigkeit der Töne, Tonar-

ten und Tonakkorde für die Mahlerey mit denselben eben so nothwendig macht, als es die Verschiedenheit der Farben und ihrer gleichmäſsigen Akkorde für den Mahler ist.

Immer aber muſs in dieser Zusammensetzung mehrerer Instrumente, wie in der Mischung der Affekte, eines die Hauptrolle spielen, und gleichsam wie die herrschende Empfindung in unsrer Seele (welche alle andere überschattet, allen andern den Ton giebt) vor allen übrigen hervorstechen. Die Zusammensetzung selbst ist also nichts weniger als willkührlich, sondern hängt vom Thema und der Gattung des Gemähldes ab, das bald mehr bald weniger Vollstimmigkeit und Wechsel der Töne, und ihrer Akkorde fodert; ja sie kann sogar fehlerhaft werden, wenn sie aus mehr Instrumenten, als das Thema und die Handlung erlaubt, oder nothwendig macht, bestund. Fast sollte man sagen, jedes musikalische Thema sey wie eine dramatische Handlung, wo jedes Instrument die ihm angemessene und aus seinem besonderen Charakter flieſsende Rolle spielt. Schreyen da nun mehrere durcheinander, ohne daſs man sie verstehe, erscheinen da nur müſsige zum Interesse des Gemähldes oder der Stärke desselben nichts beytragende Instrumente, die nur tönen, damit der Lärm gröſser und unverständlicher werde; überschreyen sie sogar die Hauptstimme, so wird die Musik nonsensikalisches Geräusch, wie manche unsrer Sinfonien; die Melodie ist nicht mehr Gesang, nicht mehr Sprache des Herzens, sie ist nur fieberische Fantasie oder Kaprize, das Konzert sagt nichts, mahlt nichts, läſst uns nichts empfinden; höchstens sehen wir da Bilder, die kein ordentliches Gemählde ausmachen; Ideen, die zu keinem Gedanken emporwachsen, Feuerfunken, die zu keinem Gefühle auflodern, Strahlen, die in keine Sonne zusammenflieſsen, die Musik gleicht dem gewaltsamen Flusse nicht, der aus hundert zusammenflieſsenden nur e i n e r wird.

Das zeigt, daſs Harmonie immer und allenthalben nur der Melodie, dem eigentlichen Gesange, untergeordnet seyn müsse; sie wohl heben, verstärken, und durch den Reiz der Akkorde verschönen, aber nie verdunkeln, verwirren oder wohl gar ersticken dürfe — denn jene ist die Seele, die Zunge, das Sprachorgan der Musik, diese nur ihr Leib, hie und da wohl gar nur ihre Drapperie.

Eben das beweist, daſs, überhaupt genommen, daſs Akkompagnement zwar schön und meisterhaft gesezt seyn mag, aber sich doch (auſser dem Falle, wo eine Nebenstimme mit der Hauptstimme zu konzertiren und zu wechseln wagen darf) nie über dieselben herausheben, oder zu sehr mit ihr wetteifern darf; sondern, sobald diese nach einem noch so prunkvoll gesetzten Ritornelle, den Faden des Thema's aufnimmt, und durch alle seine Gänge fortführt, bescheiden in die Schranken der subalternen, blos sekundirenden und begleitenden Rolle zurückweichen müsse — was wahrscheinlich die Ursach seyn mag, daſs das Akkompagnement in den ältern italienischen Arien sehr einfach und ungekünstelt ist. Wie es scheint, fürchtete man durch zu viel Schönheiten oder zu selbstständige Melodie in den Nebenstimmen der Hauptstimme etwas zu entziehen, oder glaubte auch nicht, daſs das Ganze gewinne, wann und wo eigentlich keiner Herr und Herrscher ist.

Dazu kömmt, daſs, was groſs, wichtig, oder äuſserst schön ist, sich nur wenige sagen; das Interessanteste oft wohl gar nur einer dem andern ins Ohr. Eben so verhält sich das in den Gemählden der Tonkunst. *Cruci fige* kann nur ein toller zusammengerotteter Pöbel aus tausend Hälsen schreyen, so wie nach dem Verhältnisse, als der Affekt und der Kampf der Gefühle crescendo steigt, auch der Lärm und das Brausen der Töne in der Musik grösser und stärker werden kann; aber das groſse, den Winden und Wogen Ehrfurcht und Gehorsam gebiethende *Quos ego* spricht nur e i n N e p t u n.

Aber alles das scheint noch nicht die Hauptsache der Musik zu seyn. Wenn sie wirken, ihrem Zweck gemäſs auf uns wirken soll, muſs sie nicht blos mit uns stimmen, indem sie unsern Nerven und Fibern eine mit ihr in Einklang fal-

lende Bewegung des Tones mittheilt, sie mufs uns auch da, wo wir verstimmt sind, umstimmen, oder was hier einerley ist, besser stimmen; und das, deucht mich, kann sie.

In der That lasse man eine muntere, geistvolle Musik ertönen, und sogleich erhebt sich unser gesenktes Haupt, unser Auge wird feuriger, wir blicken freyer und stolzer umher, dünken uns gröfser und stärker. Der Geist und die Bewegung, welche in den Tönen sind, gehen in unsere Seele über, und der Mann, welcher ehedem nichts konnte, weil er sich nichts zutraute, kann nun, entflammt von einem ihm unbekannten Muthe, mit einemmale alles! Das zeigt, wie Marsche und Soldatenlieder überhaupt gesezt seyn sollten.

Fort da, möcht' ich rufen, mit allen weichen, wollüstigen, entmannenden Tönen, fort mit aller italienischen Gurgeley! Der Soldat mufs zwar auch singen, jeder, der fröhlich ist oder Muth hat, thut das; aber da, wo er singt, mufs er singen, wie ein Soldat, nicht wie ein Weib oder wie ein Castrat; mufs singen, um mehr Soldat zu seyn, am liebsten Siegeslieder, auch wohl vor dem Siege — weil er ihn verschaft. Sehr weit von ihrem Zwecke entfernen sich daher alle Feldmusiken, wenn man sie, beynahe das einzige noch, was man von den alten Musikinstituten zwar noch immer beybehält, aber doch zum Theil schon zu einem Gegenstande des Lärms werden läfst, oder was kann der Soldat wohl empfinden, wenn er unter einer Arie aus dem Doktor und Apotheker, die ihn an alles was er verliert oder verläfst, errinnert, gegen den Türken zieht? wär' das nicht mehr eine Melodie an ihrem Orte, die ihn nach den Lorbern und dem Ruhme lechzen macht, die seiner warten?

Umgekehrt kann Musik uns eben so auch durch das Sanfte und Schmeichelhafte süfser Töne, und den bezaubernden Ausdruck der schönsten aus dem Herzen fliefsenden und wieder ans Herz gehenden Affekte zu Sanftmuth, Liebe, Güte, Wohlwollen u. s. w. stimmen; kann die Stürme der Seele einwiegen, die Furien des Zorns einschläfern u. s. w. Wenn Apoll sang, sagt die Fabel (nicht so ganz Fabel, wie sie scheint) wurden die Felsen weich, die Löwen zahm, die Tiger des Menschen Freunde! — Was das für Felsen, Löwen und Tiger waren, sagt der Autor zwar nicht: aber er brauchts auch nicht, denn wir wissen es aus der Natur.

Auch wir haben dieser Felsen und wilden Thiere: aber die Musik unserer Cosa rara erreicht sie nicht. Woher das? sollte Musik ihre gröfste Stärke nur in ihrer Kindheit gehabt, oder nach tausend Fortschritten zur Vervollkommnung nun die Gebrechlichkeiten des Alters auf sich geladen haben? Was ist wohl unwahrscheinlicher als das? Nichts in der Natur verliert doch sonst seine Wirkkraft und die Musik sollte sie allein verlohren haben? — Wenn wir sie also nicht mehr solche Mirakel wirken sehen, wie uns die alten Dichter sagen, und die sogar die Philosophen glaubten; wenn unsern Virtuosen, die gröfsten nicht ausgenommen, so eine thavmaturge Kraft versagt ist, wie Apoll, Amphion, Orpheus u. s. w. sie hatten, so kann die Ursach davon wohl nicht an der Tonkunst an und für sich selbst liegen, nein, sie mufs vielmehr in einem andern Nebenumstande zu finden seyn; und welcher andere wäre das wohl, als dafs wir (ich wiederhole es) mehr auf die Schönheit der Musiken, auf ihre Kunst, auf das Wunderbare der Akkorde, das Neue der Gänge u. s. w. als auf die ihr eigene Wirkkraft, die Verbindung ihres Ausdrucks mit jenem der Affekte mittelst der sich uns mittheilenden Bewegung des Tones, und den daraus resultirenden Einflufs auf das menschliche Herz sehen, sie mehr zum Werkzeuge, uns zu ergötzen, als zu jenem uns zu stimmen machen, woher es kommt, dafs wir nicht selten da, wo das Herz allein sprechen sollte, nur den Künstler sprechen hören.

Diesen Fehler können wir zum Theil in unsern Kirchenmusiken wahrnehmen! Zuverlässig hat die Religion nur darum den instrumentirten Gesang in ihre Hallen aufgenommen, weil sie überzeugt war, dafs auch diefs blofs sinnliche

Werkzeug auf das Herz und den moralischen Menschen wirken, und in ihm alle die Regungen der Andacht, Liebe, Dankbarkeit u. s. w. erwecken könne, die wir da dem höchsten Wesen zollen gehn! — Wie sehr versündigt sich daher der Tonsetzer oder Direktor nicht, wenn er den erhabenen, majestätischen, feyerlichen und erbaulichen Styl der eigentlichen Kirchenmusiken, ihr hohes Pathos, verläſst, und statt uns mit frommen Gefühlen anzuzünden, oder uns das Seelenleiden einer *Mater dolorosa* mit fühlen zu lassen, es wagt, am heiligsten Orte unsre Ohren mit profanen Sinfonien, Opernarien, Cavatinen u. s. w. zu kützeln! —

Daſs ich wüſste, hat das, was ich hier sagen will, niemand so sehr gefühlt, als unser groſser **Gluck**! Wie wir aus seinem berühmten Orpheo sehen, dachte er an nichts weniger, als, die Mirakel und Wirkkraft der alten Musik zu erneuern, ihre Chöre, die Chöre der alten Griechen, (wie seine Alceste beweist) wieder herzustellen, und ihr eine Stärke und Zauberkraft zu geben, die ihr manche neuerrungene Seitenschönheit und Vollkommenheit, der sie geopfert worden, geraubt zu haben schien! Noch mehr! bis durch den Mund seines komischen Schwindels läſst er uns in den Pilgrimmen von Mecca sagen, was er vom Tonmahler (nicht umsonst macht er diesen zum wirklichen) fodert; läſst ihn sagen und mahlen, was und wie er mahlen soll! läſst ihn durch diese Karrikatur von Mahler oder Tonmahler, den Musiksetzern eine Lektion geben, schöner, einleuchtender und lebhafter, als sie Hamlet den Schauspielern giebt: denn der Mahler ist zugleich hier auch das Bild selbst.

Schade dann, daſs dieser groſse Mann (nicht bloſs Genie — nein auch noch gründlicher Gelehrter) daſs er, meines Wissens, noch keinen Biographen hat! Vielleicht daſs dieser mehr, und besser und deutlicher sagen würde, was ich in dieser kleinen Abhandlung nicht gut oder wahr genug zu erklären weis: weil ich es vielleicht bloſs fühle.
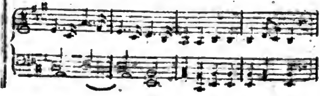
v. T.

Recension.

Trois grandes Sonates pour le Pianoforte, composées et dediées aux deux Demoiselles les Baronesses Dorothée et Eléonore d'Albini, par Sterkel. Oeuvre 39me. Offenbach chez J. André. (Pr. 2 Fl. 45 Xr.)
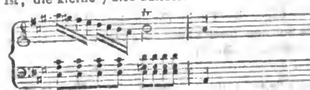
Sagte der Titel nicht ausdrücklich, daſs diese Sonaten **neu** und **groſs** wären, so hätte sie Recensent schwerlich für etwas anders, als eine der ersten jugendlichen Arbeiten des Hrn. **Sterkel** halten können. Soll **groſs** heiſsen (wie es durchaus genommen werden sollte) in **groſsem Styl**: so vermuthet man, wenn man Hrn. **Sterkels** übrige Arbeiten kennet, hier etwas von jenen ganz Abstechendes — denn, so wenig man diesen viel Gefälliges und Anmuthiges streitig machen kann, so wenig Groſses läſst sich darin entdecken. Soll aber **groſs**, so viel als **lang** heiſsen (ein Sinn, in welchem es nur etwa der Drucker nehmen konnte): so sind diese Sonaten auch dies nicht; denn sie füllen **zusammen** nicht mehr Bogen, als **Eine** der Sonaten dieses Komponisten mit Violin- und Violoncellbegleitung. Also nochmals — was die Gedanken betrifft, so muſs Rec. gestehen, daſs er auch fast nicht Einen darin gefunden hat, der zu jenem Titel berechtigte.

Gleich der erste Satz der ersten Sonate aus D dur enthält eine Menge alltäglicher, nichts bedeutender Figuren, so daſs man seinen Augen und Ohren kaum trauet. Wie kann z. B. ein Mann, der es längst gezeigt hat, daſs es ihm an guten und originellen Gedanken nicht fehle, seine Zuflucht zu einem so verbrauchten Hornsatze, wie der folgende ist, nehmen? Wie kann er die widrige Würkung, welche derselbe erzeugt, durch die Tiefe, worin er hier steht, noch widriger machen?



Das hätte doch wohl, unbeschadet der Melodie, leicht besser gemacht werden können!
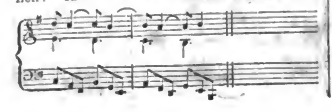
Wie kann ferner ein Mann, der mit den Gesetzen der Harmonie bekannt seyn will, und bekannt seyn wird, diese so vergessen, dafs er, wie auf derselben Seite, Zeile 5, Takt 1 der Fall ist, die kleine 7 also auflöst:



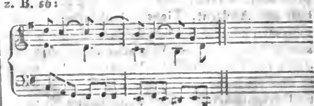
Weiter scheint es Herr Sterkel mit der Orthographie auch nicht eben genau zu nehmen. Man sehe z. B. folgende Stelle des 2ten Theils dieses Satzes, wo der Komponist, um in fis dur zu kommen, diesen Sekundenakkord statt des verminderten Septimenakkordes braucht — nicht zu gedenken, dafs er die Resolution hier abermals übergangen hat: denn er sezt so:

Er giebt in demselben Satze S. 7, Z. 4, Takt 6 noch ein zweytes Beyspiel der Art.

Der 2te Satz dieser Sonate, ein gefälliges Andante, ist, bis auf einige Kleinigkeiten, dem Verfasser ganz gut gerathen; nur sieht man nicht ein, warum er den Schlufs des ersten Perioden 2 mal in der Dominante macht. Wäre es nicht besser gewesen, das 2temal in der Tonica zu schliefsen? — Was sollen ferner Verdoppelungen, wie die der kleinen Septime, (Z. 4, T. 6,) die doch nie eine gute Würkung thun können? Auch hätten wohl Sätze, wie dieser
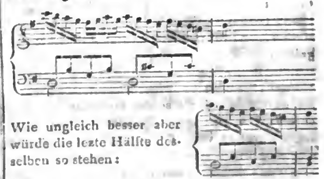


leicht reiner und besser gemacht werden können, z. B. so:



Das Allegro vivace, welches nunmehr folgt, hebt sogleich wieder mit einem Hornsätzchen an, und geht ohne irgend einen bedeutenden Gedanken bis zum Ende so fort.

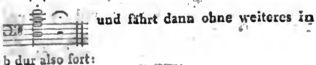
Die 2te Sonate, welche sich mit einem Allegro moderato anfängt, enthält aufser verschiedenen Reminiscenzen, aus den frühern Arbeiten des Hrn. Verfassers, mehrere Stellen, wo besonders die Mittelstimmen besser gesetzt seyn könnten. So ist z. B. der 5te Takt der 3ten Zeile so geschrieben:



Wie ungleich besser aber würde die lezte Hälfte desselben so stehen:

Dergleichen Stellen verrathen doch gewifs eine grofse Nachlässigkeit in der Schreibart. S. 13, Z. 5, T. 3 und 4, steht gleichfalls unschicklich im Diskant cis: wo e oder a ungleich besser gewesen wäre.
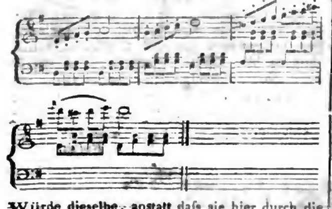
Im 2ten Theile dieses Allegro's fand Rec. nichts Neues, wohl aber eine Lizenz, die wirklich zu auffallend ist, als dafs sie ungerügt bleiben könnte. Hr. Sterkel schliefst nämlich im 9ten Takte mit dem kleinen Septimenakkord



und fährt dann ohne weiteres in b dur also fort:



Auf diese Weise ist es freylich ein Leichtes aus einem Tone in den andern zu kommen. Hr. St. scheint es auch selbst gefühlt zu haben, dafs er hier auf eine Wildbahn gerathen sey: denn er eilt nun gar sehr, um wieder auf die rechte ebene Strafse zu kommen, geräth aber darüber von neuem auf einen falschen Seitenweg — auf den nehmlich, dafs er uns einen und denselben Perioden von 4 Takten in 3 verschiedenen Tonen nacheinander hören läfst — einmal in b dur, dann in c moll, und zulezt in d moll. Bey Stellen dieser Art ist es blofs die Achtung gegen den Verfasser, welche Rec. noch zurückhält, dafs er sie nicht mit dem Namen belegt, den sie in der That verdienen. Das Allegretto, welches nunmehro folgt, ist Hrn. Sterkel noch am besten geglückt. Es hat schönen Gesang, und einen eigenthümlichen Charakter. So würde auch der 3te Satz dieser Sonate, ein gefälliges Rondo in Vierviertelkt, etwas spitz vorgetragen, seine Würkung nicht leicht verfehlen, wofern nur die Melodie hin und wieder mehr von der Harmonie unterstüzt worden wäre. Als Beyspiel mag folgende Stelle hier stehn:



Würde dieselbe, anstatt dafs sie hier durch die gerade Bewegung entstellt ist, nicht weit besser und richtiger seyn, wenn Hr. St. dabey die Seitenbewegung beobachtet hätte? und würde nicht auch die Harmonie beträchtlich gewonnen haben, wenn z. B. diese Harmoniefolge in den 4 Takten herrschte? Das Larghetto, welches Hr. St. diesem Satze einverleibt hat, ist, im Ganzen genommen, recht brav. Schade dafs sich darin eine so hart klingende Stelle, wie S. 23, Z. 2, T. 2 findet, die also lautet: Wie leicht wäre diese nicht zu vermeiden gewesen! Denn man setze nur die Oberstimme so: oder so: und sie wird sogleich besser klingen.

Die 3te Sonate, deren erster Satz Allegro non tanto überschrieben ist, dürfte wohl die beste des Werks seyn. Rec. fand im ersten Satze nichts Mifsfälliges, als den Bafs zur folgenden Stelle:
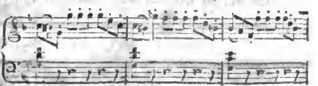


Richtiger würde dieser so gesezt seyn:

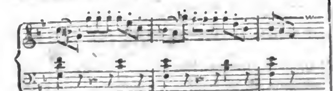


Dieselbe Stelle kommt im 2ten Theile noch einmal vor und müfste daselbst eben so abgeändert werden.

Das Allegretto im 6/8 Takt, welches nunmehro folgt, ist sehr fliefsend und angenehm: nur hat es wieder eine harte Stelle, die so aussieht:



Richtiger würde sie so gesetzt seyn:



Die Menuett nebst Trio, womit dieser Satz schliefst, ist zwar nicht fehlerfrey (denn man sehe den Anfang des zweyten Theils der Menuet, wo ein Gedanke in d moll angefangen und geendigt, gleich darauf aber, ohne eine Note zu verändern, in c dur wiederholt wird): indefs aber noch ganz gut gerathen.

Uebrigens sind noch einige bedeutende Stichfehler zu verbessern. So müssen in der 1sten Sonate S. 4, Z. 1., T. 3, statt der halben Taktnoten im Diskant, 2 Viertelnoten stehen, imgleichen auf derselben Seite Z. 2, T. 6, die lezteren 4 Achtel so heifsen:

Somit glaubt Rec. das erfüllt zu haben, wozu ihn Recensentenpflicht und Schätzung der sonstigen Verdienste des Hrn. Verfassers verband. Er schliefst daher blofs mit der Bitte, dafs ihm Hr. Sterkel bald Gelegenheit geben möge, dem musikalischen Publikum auch recht viel rühmliches von seinen Arbeiten, denen er gewifs weit mehr Werth geben kann, wenn er will — zu sagen.

Nachricht.

Ueber die Beylage XVI.

Diese Komposition der Klopstockischen Ode, der *Frohsinn*, ist vom Hrn. Musikdirektor Schwenke unter den Augen des Dichters ausgearbeitet, so wie die weit wichtigere Komposition des Klopstockischen Vaterunsers, welches auch Naumanns Genius zu Melodien begeisterte. Es kann wohl Interesse haben, und für andere Dichter und Komponisten Muster seyn, wie beyde Männer sich bey dieser Arbeit benahmen. Ehe Hr. Schwenke die Komposition begann, las ihm der Dichter seine Oden mehreremale vor; dann las sie der Komponist dem Dichter. Vor allem wollte Klopstocks auch hier so ganz richtiges Gefühl (denn er ist sehr wenig oder gar nicht eigentlicher Musiker) keine Wiederholung der Worte. Der Komponist mufste am Ende des *Frohsinns* die Wiederholung einiger nur wenigen Worte wieder wegnehmen; selbst im *Vaterunser* wurden ihm die wenigen und sehr pafslichen Wiederholungen doch nur mit einigem Sträuben zugestanden. So wie der Komponist eine Stelle nach der andern verfertigt hatte, wurde sie dem Dichter vorgespielt. Machte dieser einige berichtigende Bemerkungen in Hinsicht der Deklamation, des Ausdrucks u. d. gl., so wurde an der Stelle so lange geändert und gebessert, bis Klopstock vollkommen damit zufrieden war. Wenn die musikalische Bearbeitung des hier mitgetheilten Gedichts manchem auch leicht scheinen mag, so wird der Kenner doch gar bald bemerken, dafs sie es nicht ist; und wenn sie es wäre, und auch den Werth, den sie hat, nicht hätte: so würde sie doch vielleicht schon durch die hier angeführten Umstände merkwürdig. Wie selten wird ein Dichter von seinem Komponisten so behandelt! Der *Frohsinn* hat übrigens blos Klavierbegleitung, das *Vaterunser* aber ist für ein volles starkes Orchester geschrieben. Ein Klavierauszug des leztern ist so eben bey den Verlegern dieser Zeitung erschienen.

d. Redakt.

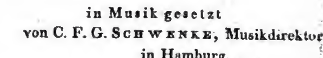
(Hierbey die musikal. Beylage No. XVI. und das Intelligenz-Blatt No. XVII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

No. XVI.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

DER FROHSINN.
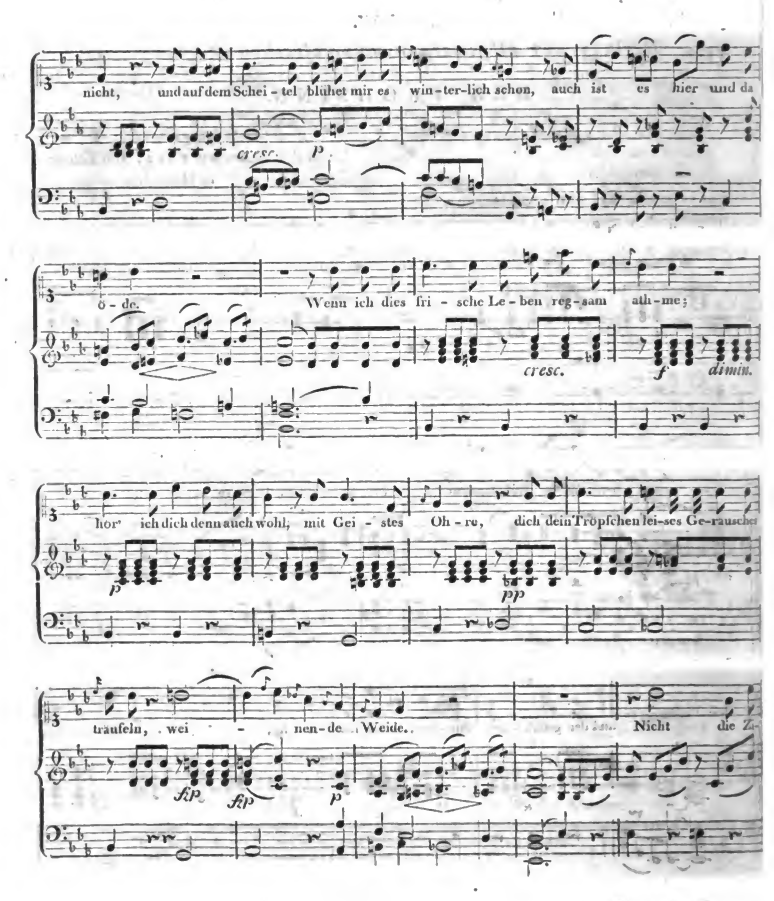

in Musik gesetzt
von C. F. G. Schwenke, Musikdirektor
in Hamburg.

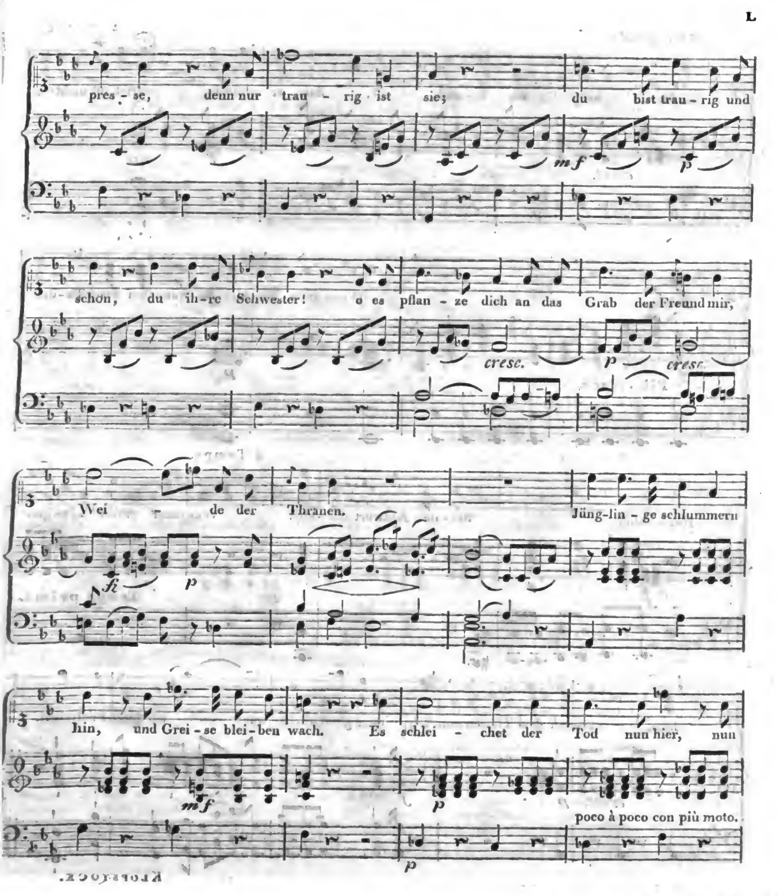
Andante moderato con espressione.
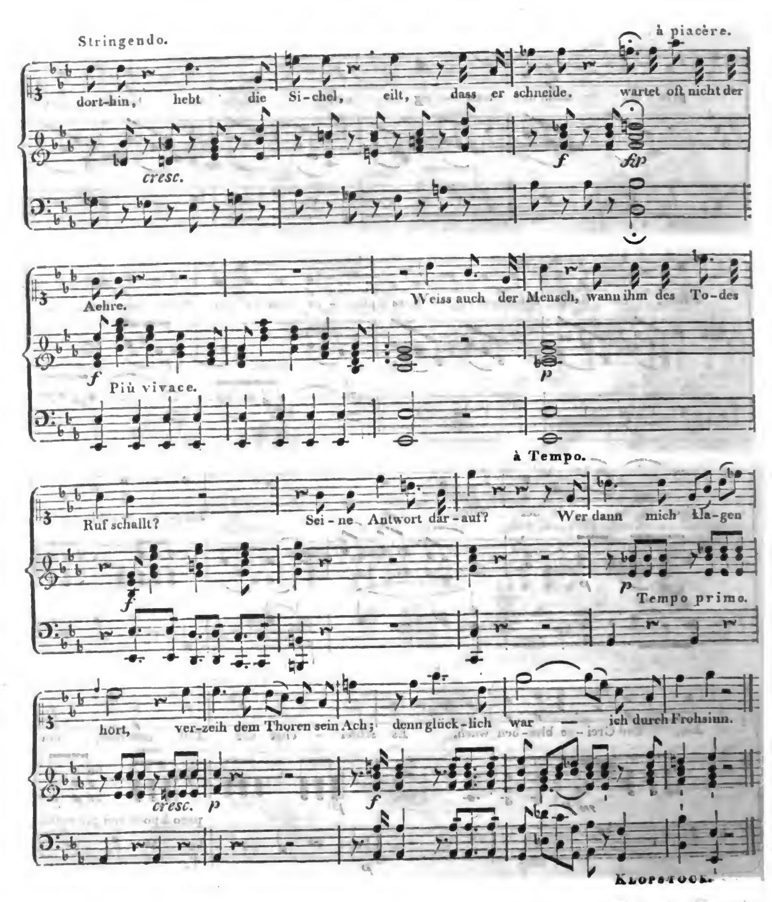
Vol-ler Gefühl des Jüng-lings, weil' ich Ta-ge auf dem Ross' und dem Stahl; ich seh' des

Len - zes grü-ne Bäu-me froh dann, und froh des Win - ters Dür - re be-blü-tet.

und der gefloh-nen Son-nen, die ich sa-he, - sind so we-nig doch


nicht, und auf dem Schei - tel blühet mir es win - ter-lich schon, auch ist es hier und da
cresc.
p
ö - de. Wenn ich dies fri - sche Le - ben reg - sam ath - me;
cresc.
f
dimin.
hör' ich dich denn auch wohl; mit Gei - stes Oh - re, dich dein Tröpfchen lei-ses Ge-rausche
p
pp
träufeln, wei - nen-de Weide. Nicht die Zi-
fp
fp
p


pres - se, denn nur trau - rig ist sie; du bist trau - rig und
mf
p
schon, du ih - re Schwester! o es pflan - ze dich an das Grab der Freundin mir,
cresc.
p
cresc.
Wei - de der Thränen. Jüng - lin - ge schlummern
fz
p
hin, und Grei - se blei - ben wach. Es schlei - chet der Tod nun hier, nun
mf
p
poco à poco con più moto.
p


Stringendo.
à piacère.
dort-hin, hebt die Si-chel, eilt, dass er schneide. wartet oft nicht der
cresc.
f
fp
Aehre.
Weiss auch der Mensch, wann ihm des To-des
f
Più vivace.
p
à Tempo.
Ruf schallt? Sei-ne Antwort dar-auf? Wer dann mich kla-gen
f
p
Tempo primo.
hört, ver-zeih dem Thoren sein Ach; denn glück-lich war ich durch Frohsinn.
cresc.
p
f
KLOPSTOCK.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August. N°. XVII. 1799.

Ankündigung.

In unserm Verlage ist neuerlich erschienen:

Die Geisterinsel,

ein Singspiel in 3 Akten von I. F. Gotter, in Musik gesezt von I. R. Zumsteeg. Klavierauszug. 66 Bogen in gros Queerfolio mit einem Titelkupfer von Kininger und Bolt, in farbigem Umschlage brochirt. Auf ordin. Papier 6 Rthlr. auf besseres 7 Rthlr.

Der Arrestant (Le Prisonnier), Operette in einem Aufzug. Mit französischem und deutschem Text. In Musik gesezt von Domenico della Maria. Klavierauszug. 2 Rthlr. 12.

Das Vaterunser. Ein Psalm von Klopstock, in Musik gesezt vom Musikdirektor Schwenke in Hamburg. Klavierauszug. 12 Gr.

A. Rombergs sechs Lieder beym Klav. zu singen. 10 Gr.

Noch in diesem Monat werden fertig:

J. Wölfl, 3 Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncelle. Op. 10. Livr. 1. 2 Rthlr. 12 Gr.

— — Gesänge am Klavier, 2ter Heft, enthaltend Lieder und eine durchaus komponirte Hymne.

F. A. Kuns, Lieder mit Klavierbegleitung.

Breitkopf und Härtel.

Antwort auf die Anfrage in dem Intelligenz-Blatt No. XIV. zur musikalischen Zeitung.

1) I. G. Portmanns Lehrbuch der Harmonie, Komposition und des Generalbasses etc. liefs der verstorbene Verfasser 1789 auf seine Kosten drucken, und es kam auch aufser dem Bezirk der hiesigen Gegend nicht ein einziges Exemplar ins gröfsere Publikum. Als ich nun nach dem Tode des Verf. seinen Erben die noch vorräthigen Exemplare abkaufte, und solche 1798 zum Erstenmal auf die Messe bringe, so konnte es füglich für ein neues Werk passiren. Würde ich neue verbesserte Auflage gesagt haben, dann könnte mir ein Vorwurf gemacht werden, aber unter Konkurrenz jener Umstände kann das keineswegs geschehen.

2) Der Einsender wundert sich darüber, dafs dieser Verf. ein Werk unter dem Titel: Musikalischer Unterricht zum Gebrauch für Anfänger und Liebhaber der Musik überhaupt etc. geschrieben habe, wovon der Herr Hofmusikus Wagner eine neue revidirte Auflage im Verlage meiner Handlung in Darmstadt herausgeben wollte.

Mit vieler Unruhe hat er das Heinsius'sche Bücherlexikon durchsucht, aber diesen Titel nicht gefunden, und dies bestärkt ihn dann in der Vermuthung, das Buch habe nie existirt! Wie räumt sich aber das zusammen, dafs der Einsender doch von der Existenz des Lehrbuchs der Harmonie überzeugt worden ist, ob es gleich auch nicht im Heinsius steht? Ja noch mehr muss diese Frage auffallen, wenn man weiss, dafs jenes Buchs in der Vorrede zum Lehrbuch, wiederholt gedacht wird. Es dient also dem Einsender zur Nachricht, dafs das Buch wirklich existirt, und gegen postfreye Einsendung von 1 Rthlr. 4 Gr. soll ihm ein Exemplar durch Hrn. Buchhändler Böhme in Leipzig zugesandt werden.

3) Was will der Einsender damit sagen: „Eine gewisse Buchhandlung etc.?" Ich gestehe ohne die allermindeste Verlegenheit, dafs es die meinige ist, welche jenes früher erschienene Buch eines sehr achtungswerthen Lehrers der Tonkunst, unter einem neuen Titel, der Vergessenheit zu entreissen sucht.

Es ist nicht meine Sache, die Vertheidigung der Portmannischen Theorie zu führen, das haben bereits sachverständige Männer übernommen. Dafs es aber lieblos und dem wahren Gelehrten sehr unanständig sey, mit solcher erbitterten Animosität über einen Mann, der kaum die Augen geschlossen hat, herzufallen, das kann ich als Verleger nicht unbemerkt lassen.

Giefsen im Juny 1799.

G. F. Heyer,
Namens meiner Buchhandlung
in Darmstadt.

Bey Unterzeichnetem sind die Partituren von ältern als wie auch von allen neuen deutschen und italienischen Opern und Operetten in richtigen Abschriften, den Bogen (zu 4 Seiten) um 2 Groschen oder 9 Kreutzer zu haben. Auch Kirchenstücke sind um den nehmlichen Preifs zu bekommen. Nebst diesen kann man auch noch alle Haydn'sche Sinfonien in Partitur haben. Bestellungen bittet man sich postfrey aus. Mainz, den 10 July 1799.

Carl Zulehner.

Musikalische Anzeige.

Durch eine ausführliche und sehr schmeichelhafte Recension meiner Singkompositionen in der Oberdeutschen allgemein. Litterat. Zeitung 1799, St. XLVII, S. 737 aufgefordert: zeige ich hierdurch an, dafs der zweyte Theil meiner Lieder verschiedenen Inhalts für Gesang und Klavier bereits unter der Presse ist, und in wenig Wochen sowohl in der Mayrschen, als in allen Buch- und Musikhandlungen für 8 Gr. auf schönem Papier gedruckt zu haben seyn wird. Salzburg im Juny 1799.

Bened. Hacker.

Dem musikalischen Publico wird hierdurch angezeiget, dafs J. G. Nicolai 6 Sonaten, Op. 12, für das Fortepiano mit Begleitung einer Violin und Bafs, auf Ansuchen, durch Subscription (wenn es nicht durch unvorhergesehene Umstände verhindert werden mögte) noch dieses Jahr herausgeben wird. Die Subscribenten werden vorgedruckt, und dabey ersucht, ihre Addresse mit lateinischen Buchstaben noch vor Ende des Septembers franco einzusenden: Die Subscribenten bezahlen erst bey dem Empfang des Exemplares, nur 1 Rthlr. 16 Gr. den Louisd'or zu 5 Rthlr. hernach: 4 Fl. 10 St. holländisch. Die 5 ersten sind vorzüglich für Damen, leicht, singend, kurz, und das 6te aus C moll, länger, und für geübte Hände gesetzt. Diejenigen, welche hierüber den in holländischer Sprache gedruckten Plan mögten zu lesen verlangen, werden ersucht, sich durch untenstehende Addresse noch vor der bestimmten Zeit zu melden, und dabey den Ort oder

Person anzugeben, wo bey der Herausgabe das Exemplar soll abgeliefert werden. Zwolle, den 5. July 1799.

I. G. Nicolai.
Concertdirektor und Organist an der Hauptkirche zu Zwolle in Oberyssel.

Bey Franz Xaver Duyle, Hof- und akademischen Buchdrucker und Buchhändler in Salzburg haben so eben die Presse verlassen und sind in allen Buchhandlungen zu haben:

Harmonien für zwey Hörner und einen Fagott, von Adam Joseph Emmert. Erste Sammlung. 8 Gr.

Diese Harmonien machen, wenn sie wohl einstudiert werden, nicht nur vortreffliche Würkung, sondern dienen besonders auch zur Uebung für Waldhornisten.

Nächstens erscheinen von dem nehmlichen Tonsetzer und in der nehmlichen Druckerey und Buchhandlung:

Harmonien für zwey Clarinetten, zwey Hörner und zwey Fagotte. Erste Sammlung.

Diese Harmonien haben ebenfalls bey der ersten Probeaufführung den allgemeinen Beyfall aller Kenner und Liebhaber erhalten.

Auch sind in der genannten Verlagshandlung noch zu haben:

XVI deutsche Tänze im Klavierauszug von A. J. Emmert. 12 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten August. **No. 48.** 1799.
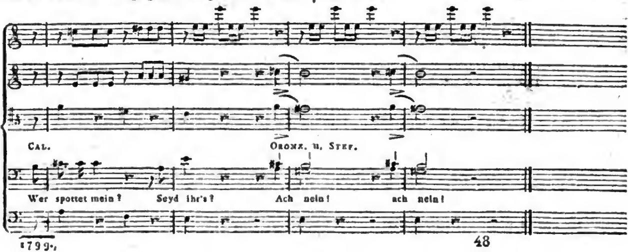
Abhandlungen.

Ueber die Composition der Geisterinsel von Hrn. Conzertmeister Zumsteeg in Stuttgardt.

(Beschluss.)

Der zehente Auftritt schliefst mit einem Rundgesang zwischen Caliban, Oronzio und Stefano, in welchem die Ermordung Prospero's feyerlich unter ihnen beschlossen wird. Die Melodie hat vom Anfange bis zu Ende das Pathetische eines Marsches. Die Singstimmen werden auch blos von Oboen, Klarinetten, Wald-Hörnern und Fagotten begleitet und die Violinstimmen treten nur bey dem kurzen Chor und am Schlusse mit ganzen Akkorden ein.

Das Quintett am Schlusse des eilften Auftritts, bey welchem neben den so eben genannten Personen auch Fabio und der unsichtbare Sylphe Ariel ihre Rollen haben, enthält die lächerliche Handlung, da Caliban den schalkhaften Fabio für seine Neckereyen durch Bezauberung bestrafen will. Fabio läfst die Comödie gutwillig mit sich spielen, da er aber schlechterdings keine Wirkung von Zauberkraft an sich verspüren kann, reifst er sich endlich die Binde selbst wieder ab, fängt ganz lustig an zu trallern, tanzt und schwenkt Caliban herum. Dieser fängt an, sich vor Fabio zu fürchten, verkriecht sich hinter die andern und glaubt, dafs er durch seine Beschwörung, anstatt lahm und stumm zu werden, von Sinnen gekommen wäre. Ariel läfst sich dabey nur durch kurze spöttische Zwischenreden hören Caliban hält den Oronzio und Steffano für ihre Urheber, droht diesen auf eine pralerische Art und diese hingegen werden dadurch immer furchtsamer. Diese Mischung von Verhältnis und Gegensatz, die in den Combinationen dieses Quintetts verbunden sind, wufste Hr. Z. mit treffenden Zügen zu mahlen. Calibans stolzer Anspruch auf Ehrfurcht, wie gebieterisch ist er gleich im Anfange und bey der ersten Wiederholung ausgedrückt; wie passend die Solostelle der Hörner auf die kriechende Antwort des Oronzio und Steffano: *wir ehren sie, wir beugen ihr das Knie*, angewendet, wie zweckmäfsig zur Erhöhung des komischen Ausdrucks und zur Hervorbringung gröfserer Mannichfaltigkeit ist die Verwebung der vier Singstimmen vom 35sten Takte an; wie piquant, wenn ich mich so ausdrücken darf, die erste Violinbegleitung bey der folgendan Stelle:



Eben so viel Wahres liegt in der harmonischen Behandlung folgender Worte:

Caliban.

Ehrt meine Macht!
Ist ist das Werk vollbracht. (Pause.)
Arm, Fuss und Zunge
Sind ihm gelähmt.

Oronzio und Steffano.

Der arme Junge!
Wie er sich grämt!

Dieser Theil des fünfstimmigen Gesangs ist in der weichen Tonart *A* gesezt, nach der Generalpause treten die Hörner *soli* mit diesen wenigen Noten ein, die aber an dieser Stelle eine etwas schauerliche Wirkung erregen:

und bey dem Wort Zunge fallen schon die andern Stimmen ein, gleich als ob sie das Gefühl ihres Schmerzens über Fabio's Schicksal nicht länger unterdrücken und den ganzen schrecklichen Ausspruch des Calibans nicht anhören könnten. Die Worte Ariels zu Fabio:

Hör' auf zu träumen!
Wie kannst du säumen,
Ihn zu beschämen?

sind recitativisch gesezt. Nach einem kurzen Ruhepunkt fängt alsdann das Vivace im $\frac{6}{8}$ Takt an. Die Oboe führt mit der Singstimme zugleich die Melodie, die Violinstimmen schlagen nur einzelne Akkorde dazu pizzicato an und bezeichnen mit den Hörnern blos die Momente des Takts. Dadurch erhält der Schluſs dieses Quintetts ungemein viel Naivität.

Der lezte Gesang dieses Auftritts ist eine Romanze mit Variazionen in *A dur*, mit obligaten Klarinetten und Fagotten. Diese nehmen das an sich ganz einfache, aber höchst rührende Thema auf, im dritten und vierten Takte wiederholen solches die Violinstimmen in *E dur*, hierauf aber wird das Ritornell wieder von den ersten geschlossen. Ueberhaupt sind diese Instrumente durch das ganze schöne melodische Gewebe zur feinsten Schattirung benuzt. Die Melodie ist sehr flieſsend und athmet die zärtlichsten Empfindungen, auch sind hie und da gewisse melismatische Verzierungen angebracht, bey welchen ein Sänger alle Gelegenheit hat, sich in seiner Virtù zu zeigen. Sehr glücklich ist der Gedanke, daſs Hr. Z. am Schlusse mit der nachstehenden Stelle der Singstimme:



die Begleitung so eingerichtet hat, daſs das Theme durch die Klarinette und Fagotte dabey noch einmal wiederholt wurde, wodurch die ersten Empfindungen auf eine wahrhaft wohlthätige Art wieder aufs neue erregt werden.

Der dreyzehente Auftritt schlieſst den zweyten Akt. Nach einem kurzen Dialog der Miranda fängt das Finale an. Caliban sieht sie mit Fernando Hand in Hand abgehen und stuzt. Die Cäsuren, die Hr. Z. schon im Ritornell und in den vier ersten Zeilen des Gedichts, das ein anakreontisches Sylbenmaas hat, beobachtete, sind hier vortreflich in Anwendung gebracht. Eben so angemessen der Natur der Sache ist der nachfolgende syllabische Gesang in kurzen Noten, in welchen Caliban die Regungen seiner, durch das zärtliche Einverständniſs Fernando's und Mirandas, aufgereizten Leidenschaften herauspoltert. Nachdem er in das Gebüsch kroch, um sie genauer zu belauschen, tritt Mirandens Vater auf. Als er schon alle Hoffnung aufgegeben hatte, die Liebenden hier zu finden, hört er Fernando und seine Tochter hinter dem Theater singen:

Ach was ist die Liebe
Für ein süsses Ding!

Diese zärtliche Ergieſsung, für welche die harte Tonart *A* gewählt wurde, wird nur von zwey Flöten in der höheren Oktave begleitet. Prospero erkennt hieraus die Nähe seiner Lie-

ben und führt dann den Faden des Gesangs in gleicher Tonart und Bewegung fort.

Ha, gefunden! —

ruft er aus. Hier läſst Hr. Z. den Fernando und Miranda mit obigem Doppelgesange wieder einfallen. Prospero singt fort:

Treu verbunden,
wie es scheint —

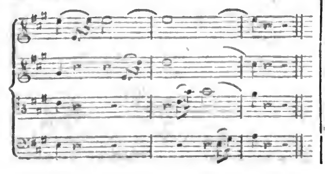
Nach einem kurzen Zwischensatz der Instrumente, der indessen eine schärfere Beobachtung vermuthen läſst, unterbrechen ihn die Liebenden aufs neue durch ihren Gasang. Prospero fährt nun wieder fort:

Ja sie weilet
Um den Freund,

Abermals ein kleines Ritornell zum Merkmale stiller Wahrnehmungen, wovon das Resultat folgende Worte enthalten:

Ja sie theilet
In der Unschuld
Stillen Würde,
Seine Bürde,
Seinen Schmerz.
Und vertauschet
Herz um Herz.

Hier schlieſst die Melodie in *E dur* und folgender schöner Uebergang dient wieder zur Einleitung dessen, was Fernando und Miranda vorhin gesungen haben. Der Gedanke, der in demselben liegt, ist zwar keineswegs neu; aber seine vierstimmige Vertheilung giebt ihm doch den Reiz der Neuheit und verdienet also hier eine Stelle.
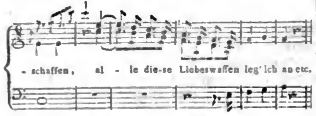


Hier muſs ich zugleich in Absicht auf die Rhythmik die Bemerkung machen, daſs das Gehör durch ihre Eintheilung in diesem genzen Finale nirgends beleidiget wird, welches in der That einem Tonsetzer bey der Bearbeitung eines solchen Sylbenmaaſses zu nicht geringem Verdienste angerechnet werden darf.

Caliban streckt indessen den Kopf aus dem Busche und läſst einige Worte hören. Prospero wird aufmerksam darauf, und zieht sich zurück. Caliban tritt nun hervor. Er stampft vor Eifersucht und Wuth mit dem Fuſse, da er die Vertraulichkeit zwischen Fernando und Miranda noch immer gewahr wird. Der Gesang nimmt hier eine raschere Bewegung, und die Stelle: *wie sie scherzen u. s. w.* wird nicht nur durch die blasenden Mittelstimmen, sondern noch mehr durch das *ralentando* sehr natürlich gemahlt, ja beynahe versinnlicht.

Da seine Leidenschaft diesen hohen Grad erreicht hatte, wiederholen Fernando und Miranda den süssen Gesang: *Ach was ist die Liebe etc.* und zwar nicht blos einmal; sondern zweymal. Diese Wiederholung läſst schon im voraus den heftigeren leidenschaftlichen Eindruck ahnden, den sie bey Caliban hervorbringen würde. Um ihn desto fühlbarer zu machen, wählte Hr. Z. im Verfolge nicht nur ein schnelleres Zeitmaas; sondern auch eine neue, von der vorhergehenden etwss entfernte Tonart. Die Begleitung des Gesangs gröſstentheils in sogenannten Schwärmern ist wild, wie ein Strom der aus seinen Ufern treten will, bis dahin wo er sagt: *Stille, stille bis zur That!* Von hier an aber, wo Caliban seinen Anschlag auf Miranda zur Reife gebracht hat, fängt ein Allegretto an. So treffend und wahr der Vortrag dieses Theils des Gesangs in punktirten Noten seinen zuversichtlichen Ton, in welchem er spricht und den stolzen Triumph schildert, der seiner nach wenigen Stunden warten soll; eben so viel trägt auch die rhythmische Form dazu bey, die darin liegenden Gedanken vollends in ihr grellstes Licht zu setzen. Die Stelle:

Dieses schlanken Wuchses Pracht;
Diese kühne
Heldenmine,
Dieses Lächelns Zaubermacht;
Dieses Auge, voll Verlangen:
Diese Wangen
Frisch und rund,
Diesen Mund
Zum Kuss geschaffen,
Alle diese Liebeswaffen
Leg' ich an
Sie zu fahn! —

hat Hr. Z. so periodirt, dafs darin sechs Einschnitte von gleicher Länge angebracht sind, die durch ganz kurze mahlerische Zwischensätze der Flöten und Oboen unterbrochen werden und die nicht nur dazu dienen, um das ganze unzertrennliche Glied desto richtiger fassen zu können, sondern die auch zugleich einer so stürmischen Gemüthsbewegung höchst angemessen sind. Eben so viel Scharfsinn liegt in der Einrichtung des 36sten und ff. Takte. Unmittelbar vorher schlofs die Singstimme in dem kleinen *E*, plötzlich aber führt sie Hr. Z. in die höhere Oktave mit einem grammatischen Accente, wie aus nachstehenden Zeilen zu ersehen ist:



Die kurze Cavatine mit welcher Caliban schliefst und in welcher alles dasjenige concentrirt ist, was er unmittelbar vorher sagte, ist beym ersten Abschnitte mit der obligaten Begleitung eines Fagotts und beyder Oboen versehen, bey der Wiederholung des Textes aber ist dieselbe blos den Violinstimmen angewiesen worden.

Prospero, der indessen Caliban belauscht hatte, kommt wieder näher und fafst den Faden des unterbrochenen Gesangs sogleich wieder auf. Ihm schaudert vor dem fürchterlich schlauen Plan, der seiner Miranda gelten soll und nachdem er seinen getreuen Sylphen Ariel angerufen hatte, ihn zu unterstützen, die schlauen Ränke Calibans zu vereiteln, entfernt er sich wieder. Hier hätte der Dichter, der sonst hie und da so vortrefliche Winke gab, billig am Schlusse dem Wörtchen *ab* den Beysatz *mit grofser Unruhe* beyfügen sollen. Dadurch würde sowohl der musikalische Ausdruck, als auch die Handlung selbst gewonnen haben. Doch man verzeiht sowohl dem Dichter, als dem Tonsetzer dieses kleine Versehen gar gerne, wenn man sieht, mit welcher Einsicht Hr. Z. die lezten Zeilen dieses Finals behandelt, wie kontrapunktisch er die „vier Singstimmen in einander verwebte und dadurch eine gewisse Leere vermieden hat, die der Eigenschaft eines solchen Finals entgegen und unvermeidlich gewesen wäre, wenn sich der Tonsetzer an die schlichte ökonomische Einrichtung dieses Gedichts hätte halten wollen. Zugleich herrscht eine Fülle von Harmonie darin, die dem Ohr und Herzen wohlthut und den Zuhörer mit sich dahin reifst.

Wenn einmal ein Produkt eines Künstlers vor dem öffentlichen Forum der Kritik liegt und diese über dasselbe seine Stimme bereits gegeben hat, so würde es wohl überflüssig seyn, über seine anerkannten Vorzüge noch besondere Bemerkungen machen zu wollen. Ich übergehe daher den schwärmerischsüfsen Doppelgesang, womit der Anfang im dritten Akte gemacht wird und für dessen Mittheilung in der Beylage zu No. 29 der Allg. Mus. Zeit. uns die Leser derselben bereits vielen Dank wufsten. Das Ritornell am Schlusse dieses Duetts, welches daselbst abgekürzt werden mufste, macht den Uebergang in die weiche Tonart *C*, in welcher das darauf folgende mahlerische *Allegro vivace* für die Instrumentalmusik allein gesezt ist. Seine Bearbeitung ist hauptsächlich auf theatralische Wirkung berechnet, und es entspricht nach seiner ganzen Farbengebung nicht allein dieser, sondern auch der damit verbundenen pantomimischen Handlung auf eine ihrer Gröfse und Wichtigkeit angemessene Art. Daher der Lavaström

wilder Harmonieen bey der schauerlichen Erscheinung der Sykorax und der Ausdruck hoher Empfindung, da wo Maja's Schatten mit flehender Geberde gen Himmel blickt im 43sten und folg. Takten, worin eine rührende Solostelle der Oboe enthalten ist, und der sanfte Schluſs an der Stelle, wo anstatt ihres Grabmahls ein Palmbaum emporsteigt, den ebenfalls die Oboe zum Theil ganz ohne Begleitung hat. Dieses Allegro schlieſst in eben der Tonart, in welcher der nachfolgende vierstimmige Geisterchor gesezt ist, nehmlich in *B dur*.

So kurz derselbe ist — denn er besteht nur aus 18 Takten — so zweckmäſsig ist die im 9ten und folg. Takte angebrachte Ausweichung der Singstimmen ins weiche *D*, indem durch sie noch ein gewisses Nachgefühl von der Erscheinung der rachedürstenden Sykorax erregt wird. Ohne einen Zwischendialog hängt das Duett im Anfange des vierten Auftritts mit diesem Chore zusammen und da die ersten Worte Prospero's bey seinem Erwachen über demselben die genaueste Beziehung auf ihn haben: so lieſs auch der scharfsinnige Tonsetzer diesen Gesang in der kleinen Siebente der vorhergegangenen Tonica eintreten, und widmete diesem ganzen Duette die verwandte Tonart *Es dur*. Schon in den ersten Zeilen desselben fallen dem Beobachter zwey hervorstechende Schönheiten in die Augen. Die eine ist die feine Delikatesse in der Begleitung der Parthie des Ariels und die andere die rhetorische Figur im 16, 17, 20sten und folg. Takte, die man in der Kunstsprache Dubitation nennt und die hier in die treffendste Anwendung gebracht wurde, da Prospero noch ganz ungewiſs zu seyn scheint, ob er den Chor der Geister und die Lufterscheinung der Sylphen für Wirklichkeit oder täuschenden Traum halten soll. Die Begleitung der Flöten, Oboen, Hörner und Fagotte mit Beyseitsetzung aller Saiteninstrumente bey denjenigen Stanzen, die von Ariel gesungen werden, scheint nicht blos deswegen gewählt worden zu seyn, um ihrem harmonischen Inhalte etwa nur einen willkührlichen Reiz von Mannichfaltigkeit dadurch geben zu wollen; sondern sie ist hier vielmehr wesentlich charakteristisch. Ariel will nehmlich den bekümmerten Prospero durch die frohe Kunde von Maja's Sieg über Calibans Mutter aufrichten, mithin seiner von den peinigendsten Sorgen beunruhigten Seele neue Ruhe einflöſsen, und wer fühlt es nicht selbst, daſs in dieser Begleitung jener zärtlichtröstende Ausdruck liegt, welcher der Idee von freyer Thätigkeit so schön entspricht, die Prospero durch die unerwartetschnelle Befreyung von seinem Kummer wieder erlangen soll, und wodurch bey einem nicht ganz gefühllosen Zuhörer eine Sympathie ähnlicher Empfindungen unwillkührlich erregt werden muſs. Die Transpositionen bey den Worten:

> Hab' ich ihr mein Glück zu danken?
> sprengte sie des Grabes Riegel?
> Ging sie mir zum Schutz hervor?

werden wohl von Niemand deswegen getadelt werden, weil sie unter die *locos communes* des musikalischen Styls gehören und durch ihren Miſsbrauch in frühern Zeiten von ihrem Werthe verloren haben. *Abusus non tollit usum.* Graun in seiner Oper *Demofonte* und mit ihm andere einsichtsvolle Tonsetzer haben von denselben in solchen Stellen, in welchen eine Gradation des Erstaunens und der zunehmenden Freude geschildert wurde, einen sehr zweckmäſsigen Gebrauch gemacht und da hier der gleiche Fall eintritt: so scheint es, Hr. Z. habe sich für die Wahl dieser Darstellung mit eben dem vorhergegangenen prüfenden Nachdenken bestimmt, nach welchem er am Schlusse der gleich darauf folgenden Worte Ariels:

> Unter siebenfachem Siegel
> Ruht des Schattenreiches Thor

unmittelbar nach kurzen Noten zwey Viertelstriolen eintreten läſst, wodurch zwar die Bewegung etwas erschlafft; die Empfindung der Ruhe aber sehr dadurch erhöht wird.

Die episodische Arie des Fabio im fünften Auftritte hat nur die vierstimmige Begleitung

der Geigeninstrumente. Dessen ungeachtet ist dieselbe mit so künstlichen Combinationen hie und da verbunden, dafs dadurch nicht nur das Gehör auf eine angenehme Art befriediget; sondern auch das intellectuelle Vergnügen befördert wird. Auf eine ganz eigene Art behandelte Hr. Z. die nachstehende Zeile:

Fänd ich in der Einsamkeit
Mich u. s. w.

in welcher die vorhergehende Lebhaftigkeit des Satzes bey dem Worte mich durch eine Ellipsis plötzlich unterbrochen und der nachfolgende Saz mit ganz veränderten Gedanken wieder angefangen wird. Diese Stelle hat nicht nur an sich sehr viel überraschendes; sondern man kommt zugleich in die Versuchung, sie als einen malerischen Zug anzusehen, durch welchen der Charakter des Pagen selbst kenntlich gemacht werden sollte. Nicht minder charakteristisch scheint mir die ausfliehende Cadenz im 22sten Takte von hinten und die einige Takte einnehmende Ausweichung in *Cdur*. Den gänzlichen Schlufs liefs hier Hr. Z. auf die lezte Zeit des Taktes fallen. Es ist zwar nicht zu leugnen, dafs etwas ungewöhnliches darin liegt: allein schon in Sulzers *Theorie* findet man unter dem Artikel Schlufs folgende Bemerkung: *wenn man mit Fleifse etwas leichtfertiges, oder eine Eile zu einer andern Verrichtung dadurch ausdrücken will: so ist ein solcher Schlufs gut*. Wenn es nun in Hypothesi wahrscheinlich ist, dafs der erste Fall nicht in dem Gesichtskreise des Tonsetzers lag: so kann man doch diesen Schlufs in Ansehung seines ununterbrochenen Zusammenhangs mit dem nachfolgenden Duette, dem eine Generalpause mit einem Ruhepunkte vorangesezt ist, mit Fug und Recht wieder als eine Ellipsis ansehen. Mag nun aber der Verf. auf das erste, oder auf das lezte, oder auf beydes zugleich sein Augenmerk gerichtet haben: so ist dieser Schlufs immer von Bedeutung, aus welchem man auf den Scharfblick dieses classischen Schriftstellers schliefsen kann.

Das erwähnte Duett nun, womit der fünfte Auftritt geschlossen wird, ist schon durch seinen Inhalt höchst interessant. Fernando hatte in der Entfernung den Gesang Fabio's vernommen und bricht nun in folgende Ausrufung aus:

Welche wohlbekannte Stimme
Tönt mir aus der Ferne her?
Wenn mein Fabio noch lebte,
Ach, ich dächte: das ist er?

Fabio (vor sich)

Wenn mein armer Herr noch lebte,
Ach, ich dächte: das ist er!

Beyde.

Eitler Wahn! er ist nicht mehr!

Fernando.

Immer lauter tönt die Stimme —

Fabio.

Sein, o! sein ist diese Stimme!

Fernando.

Wenn sein Schatten mich umschwebte? —
Auf Fernando sey ein Mann!
(kommt näher.)

Fabio.

Wenn sein Schatten mich umschwebte? —
Muth gefasst! ich red' ihn an.
(nähert sich ihm.)
Bist du's selbst, o mein Gebieter?
Du von mir als todt beweint!

Fernando.

Bist du's selbst, o mein Getreuer?
Du von mir als todt beweint!

Beyde.

Ich bin's selber — o mein Freund!

Dies ist der rührende Inhalt des ersten Abschnitts. Zu begleitenden Mittelstimmen sind zwey Klarinetten, Hörner und Fagotte gewählt worden, die auch hier durch hinreifsendsanfte Solistellen zum leidenschaftlichen Ausdrucke der verschiedenen Wendungen der darin herrschenden Empfindungen das ihrige beytragen, und in die Einförmigkeit der Modulation eine so reizende Mannichfaltigkeit bringen, die jedem Herzen verständlich wird. Meisterhaft ist hier insonderheit die gleichsam hüpfende Deklamation von der dritten bis zur sechsten Zeile. Der

Gesang ist ganz syllabisch und man sieht gleichsam unter demselben den ersten Funken froher Hoffnung des Wiedersehens hervorschimmern. Bey den Worten: *er ist nicht mehr!* glaubt man, die Melodie werde auf die sonst gewöhnliche Art in der Dominante der herrschenden Tonart einen Ruhepunkt machen: allein der Zuhörer wird hier auf eine sehr angenehme Weise getäuscht, indem der Gesang durch abwärts gehende Noten wieder zum Schlusse im Hauptton zurückgeführt wird und die Klage gleichsam auf den Lippen dieser zärtlichen Freunde zu ersterben scheint.

So leidenschaftlich die Sprache des Dichters in dem Recitative ist, das einen Theil des Ganzen in diesem Duette ausmacht, eben so schön ist es auch von dem Tonsetzer deklamirt und durch die Instrumentalbegleitung für das Herz des Zuhörers so fruchtbar gemacht. Dafs bey den Worten:

ward vom Geschicke sonst

von der gewöhnlichen Regel der Deklamation abgewichen wurde, wird dem Hrn. Verf. wohl nicht als ein wesentlicher Fehler aufgemuzt werden können, weil die deutliche Aussprache jener Worte dadurch nicht verdunkelt wird, und derselbe sich dergleichen tonkünstlerische Licenzen höchst selten erlaubt. Das Thema des Cantabile am Schlusse dieses Duetts führt das Klarinett, welches hier durchaus als eine freundliche Gefährtin der Singstimme beygegeben wurde, und wodurch der in dieser Stanze liegende Charakter der Zärtlichkeit ein so rührendes Pathos erlangt, dafs schwerlich das Parterr in Stuttgardt das einzige seyn wird, dessen Stimme im allgemeinen für seinen inneren Werth so laut entscheidet.
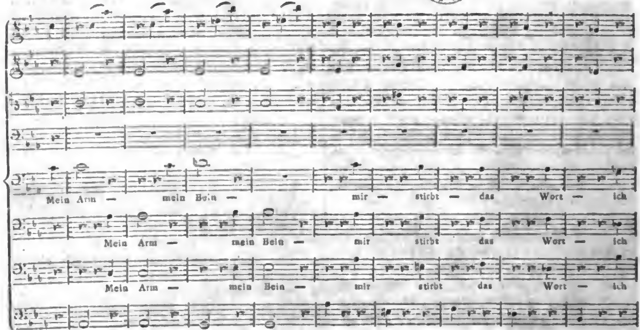
Auch das nachfolgende Duett zwischen Ariel und Caliban, das nur durch gebrochene Akkorde auf der Mandore begleitet wird, ist ein Beweis, dafs Hr. Z. auch eine nakte Melodie im Gewande ästhetischer Kraft und Wahrheit darzustellen im Stande sey: denn der schalkhaft nekkende Ton in der Parthie Ariels ist meistermäfsig getroffen, und wird bey den Worten:
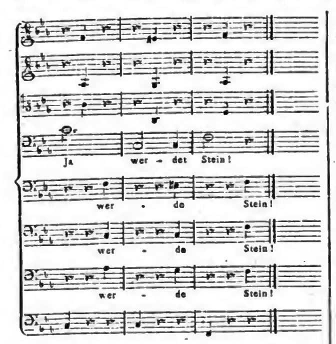
Sohn Caliban!
Dein Reich fängt an!

durch die daselbst angebrachten Fermaten und durch das *più lento* in den beyden lezten Zeilen zur sprechenden und beifsenden Satyre.

Der sechste Auftritt schliefst mit einem Quartette, das von Caliban, Oronzio und Steffano und in der Folge von Prospero gesungen wird, welchen jene ermorden wollen. An der Ausführung dieser That aber werden sie dadurch verhindert, dafs Prospero's Zauberstab sie ganz ohnmächtig macht. Die dazu gesezten Blasinstrumente sind willkührlich und man sieht leicht ein, dafs es hier hauptsächlich auf eine richtige Darstellung der Form und der übrigen Einrichtung dieser Handlung ankam, und hiezu wurden bey dieser Composition alle Kunstgriffe benuzt, die in dem Gebiete der Kunst liegen. Die Accente geben auch hier jedem Gedanken den gehörigen Nachdruck, die Wiederholungen stehen nirgends umsonst da, die Ausweichungen sind überraschend und insonderheit ist der Schlufs ganz originell, da die Periode unter fortdauernder Theilung der Singstimmen und der begleitenden Instrumente vollendet wird. Als ein Muster einer solchen Schreibart mag es uns vergönnt seyn, diese Stelle hier auszuheben.
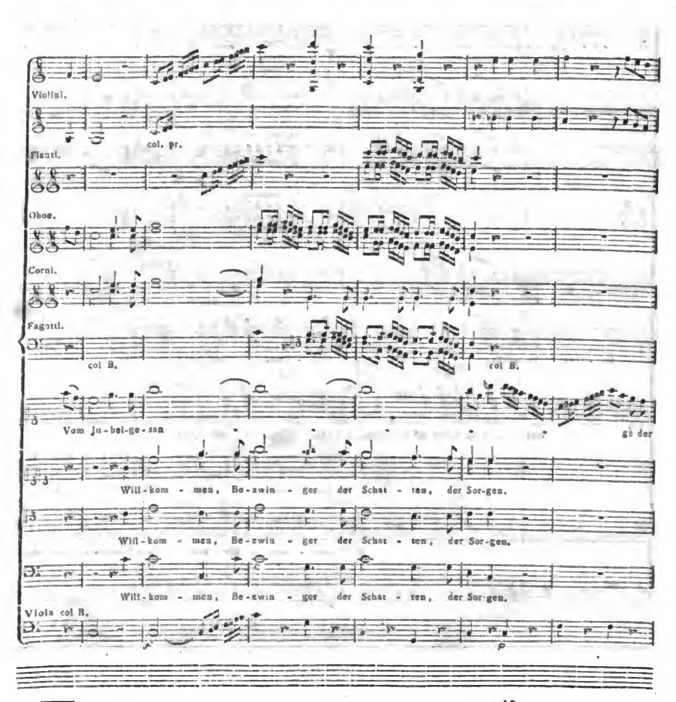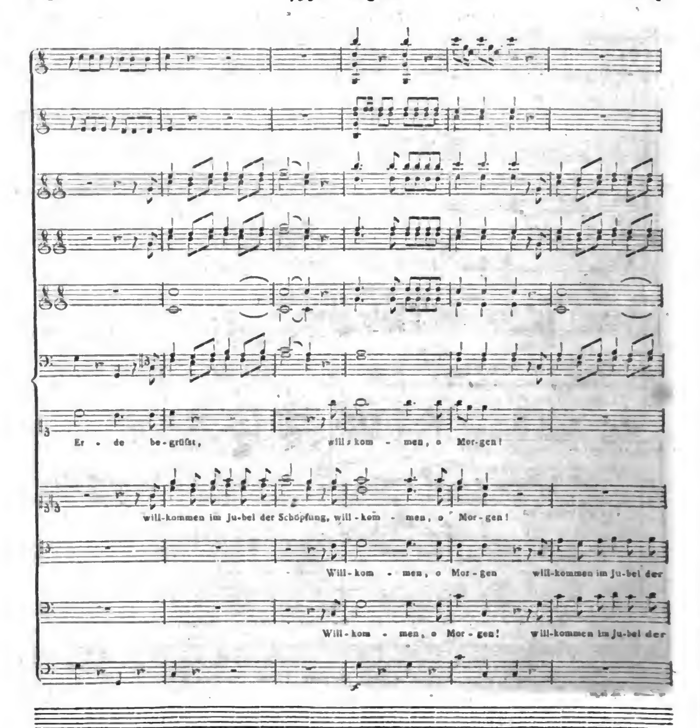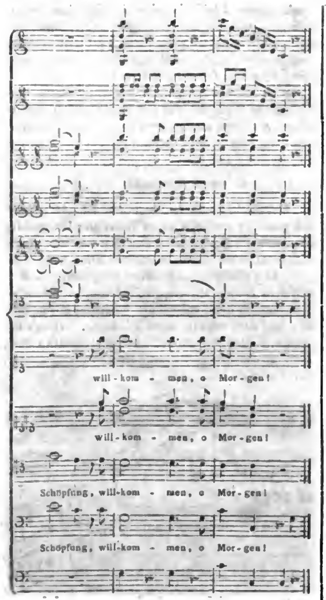






Der siebente Auftritt fängt wieder mit Gesang an. Der erste Abschnitt desselben ist ein Quintett zwischen Ariel, Prospero, Fernando, Miranda und Fabio: der andere hingegen ist Wechselgesang zwischen Prospero Oronzio, Steffano und Caliban. Jener enthält gemeinschaftliche frohe Ergiefsungen des Herzens bey dem anbrechenden Morgen, dieser aber theils Aeufserung derGefühle des Danks von Oronzio und Steffano, für erhaltene Verzeihung, theils den Ausdruck schäumender Wuth und Verzweiflung, in welcher sich Caliban unter Blitz und Donner ins Meer stürzt. Die Flöten, Oboen, Hörner und Fagotte haben darin nicht nur einzelne schöne Solistellen, sondern sie sind auch hie und da zur ausschliefsenden Begleitung der Singstimmen angewendet worden. Ariel fängt den schönen und erhabenen Gesang an: mit der dritten Zeile aber fällt schon der Chor der übrigen Singstimmen ein. Gewifs ein feiner Zug des Tonsetzers, der ganz aus der Natur menschlicher Empfindungen herausgehoben ist. Ueberhaupt ist die ganze Einrichtung der Singstimmen so beschaffen, dafs man wohl sieht, dafs ihr Verf. in der kontrapunktischen Schreibart nicht Fremdling ist, jede hat ihren eigenen guten Gesang, ohne die andere zu verdunkeln, und bey aller ihrer Verschiedenheit bilden sie ein schönes Ganzes. Die Suspension, die auf der vorletzten Sylbe des

Worts *Jubelgesange* angebracht ist, macht den Gesang nicht nur fliefsender, sondern steht auch in der Rücksicht hier ganz an ihrem Orte, weil die darin liegende Empfindung dadurch um so lebhafter wird. Wir rücken auch diese Stelle ein, um unsere Leser zugleich zu überzeugen, wie Hr. Z. die Verschiedenheit der Instrumente zu seinem Zwecke zu benutzen wufste.




Er - de be-grüßt, will-kom - men, o Mor-gen!
will-kommen im Ju-bel der Schöpfung, will-kom - men, o Mor-gen!
Will-kom - men, o Mor-gen will-kommen im Ju-bel der
Will-kom - men, o Mor-gen! will-kommen im Ju-bel der



Ueberhaupt finden sich hier noch manche Stellen, die sich durch Schönheit der Harmonie, des Gesanges, der rhythmischen Form, und andere Vorzüge auszeichnen. Zu diesen gehört auch die passende Abwechslung der Tonart und des Zeitmaases bey der Stelle, wo Oronzio und Stefano ihrem grofsmüthigen Wohlthäter danken und dann der Uebergang in das rasche Allegro aus *C minor*, in welchem Calibans wilde Leidenschaft so stark charakterisirt ist.

Den Beschlufs dieses Auftritts macht ein Wechselgesang zwischen Ariel, Prospero, Miranda und Fernando und Fabio. Jener bittet in gefuhlvollen zärtlichen Ausdrücken den Prospero um seine väterliche Bestätigung des Bundes der Liebe zwischen seiner Tochter und Fernando. Die Bitte wird gewährt, Prospero ertheilt den Liebenden seinen Segen, diese danken ihm in vollem Entzücken ihrer Herzen und Fabio giebt sein frohes Mitgefühl daruber zu erkennen. Das Ganze hat Hr. Z. gleichsam als ein Rondo behandelt, ihm die Bewegung eines *Andantino con tenerezza* im $\frac{6}{8}$ Takt gegeben und die Tonart *f dur* dazu gewählt. Das Thema wird dreymal und zwar ohne alle Paronomasie wiederholt und nur die erste Hälfte der zweyten Stanze macht das Couplet aus. Die Gedanken, welche dieses enthält, stehen mit dem Hauptgedanken in der zweckmäfsigsten Verbindung, und in der Instrumentalbegleitung, insonderheit auch in der Epistrophe bey dem jedesmaligen Schlusse des Thema liegt so viel Delicatesse und Ausdruck der Zärtlichkeit, dafs selbst das Interesse der Handlung dadurch verstärkt und allgemeine Rührung bey den Zuhörern hervorgebracht werden mufs.

Ariel, der nun seine Wünsche erfüllt und Miranda und Fernando glücklich sieht, singt dann zulezt:

> Dein Wunsch ist gekrönet!
> Sie tönet, o Meister, sie tönet,
> Die frohe der Stunden!
> Ich sehe den Retter,
> Der allen erscheint.

Die erste Zeile hat Hr. Z. recitativisch behandelt, wie es ihrem Inhalte, der im Grunde Monolog ist, gemäfs war. Dieses Aggregat einer neuen Ursache, die bereits vorhandene angenehme Empfindung, die sich aus den Worten Ariels schon im Voraus ahnden läfst, noch mehr zu erhöhen, mufste auch den Tonsetzer bestimmen, dem Gange der Empfindungen zu folgen. Mit Recht sezte sie daher derselbe als ein Allegro in der gleichen Taktart, worin bey

aller seiner Kürze dennoch eine kluge Oekonomie der Gedanken, eine richtige Darstellung derselben, hauptsächlich in der vorlezten Zeile, verbunden mit einer passenden Instrumentalbegleitung herrscht.
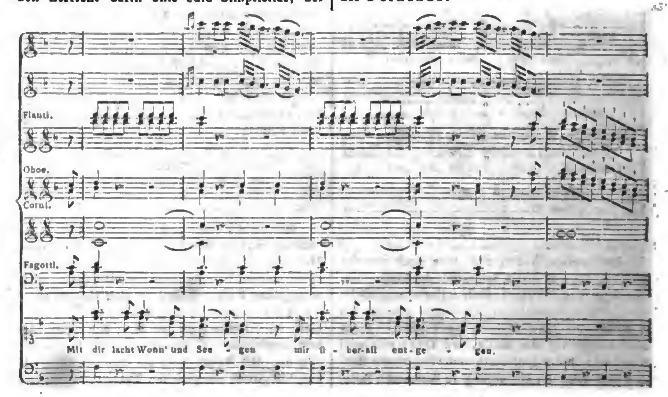
Unmittelbar an diesen Gesang schliefst sich der Schifferchor im achten Auftritte an. Die Begleitung desselben führt eine türkische Musik mit allen dabey gewöhnlichen Blasinstrumenten, wodurch die Handlung sehr viel Feyerlichkeit erhält. Auch die eingestreuten Pausen für die Singstimmen, zwischen welchen der durch sie hervorgebrachte Eindruck durch die Instrumentalmusik forlgesetzt wird, tragen das ihrige zur Vollkommenheit dieses Chors bey.
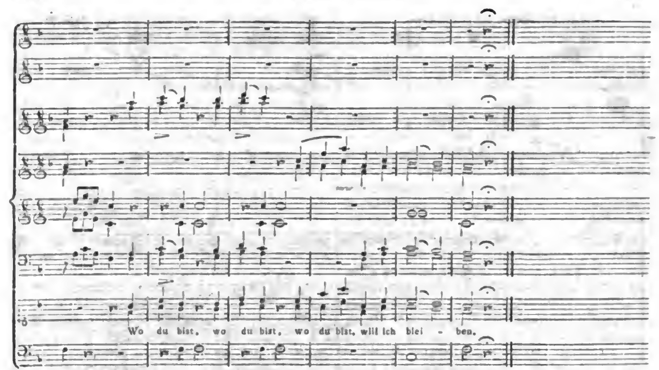
Zur Abwechslung ist derselbe durch ein Ritornell von 16 Takten unterbrochen, das in der weichen Tonart *A* gesezt ist, und die Stelle eines Minore vertritt. Da hingegen, wo der zweyte Chor auf dem Theater anfängt, tritt die volle Begleitung des Orchesters ein. Die Wirkung dieses Chors ist vortreflich: denn im Ganzen herrscht darin eine edle Simplicität, der pünktlichste Fleifs in den beyden äufsersten Stimmen und ungeachtet der fünfzehnstimmigen Begleitung eine so geschickte Vertheilung der Instrumente, dafs die Wirkung eines jeden insbesondere dem Ohre fühlbar wird.

Nach einem kurzen Dialog fängt dann das Finale aus *F dur* an, das mit dem nachfolgenden lezten Auftritte aufs genaueste zusammenhängt. Der Inhalt des Chors ist dieser:
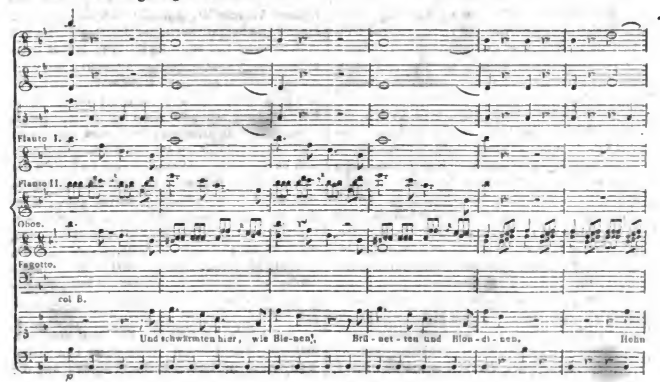
> Allmächtig ist die Liebe
> Zu dir, o Vaterland!
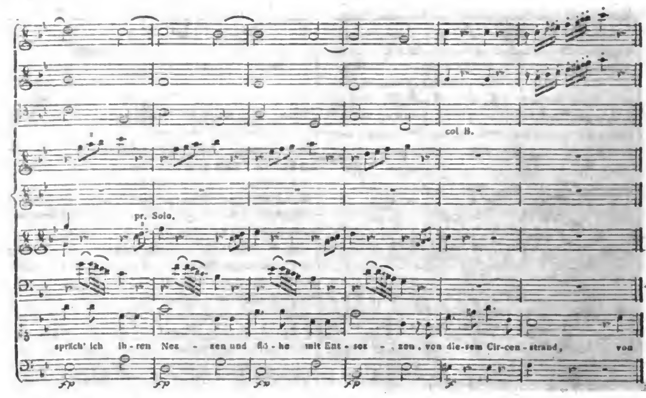
Der Hauptgedanke desselben ist sehr glücklich gewählt und mit allem Reize der Harmonie ausgeführt. Zuerst wird derselbe nur von einer Singstimme und dann erst von allen vorgetragen. Die affektvollen Soli der Singstimmen, die mit dem Chore auf eine so schöne Art abwechseln, tragen das Gepräge des höchsten Kunstfleifses und sind edel in ihrer Wirkung. Hier nur einige Stellen zur Probe. Ich wähle hiezu den Anfang des Doppelgesangs der Miranda und des Fernando:





Eine gleiche vortrefliche Einrichtung der begleitenden Instrumente enthält folgende Stelle aus dem Zwischengesange des Fabio:





Auf diesen meisterhaften Chor folgt dann das Recitativ, in welchem Prospero den Geistern dieser von ihm so lange bewohnten Insel für ihre treue Bemühungen auf eine so feyerliche Art dankt, sie wieder frey spricht und seinen Zauberstab zerbricht. Aufser den Violinen hat dieses Recitativ zwey begleitende Flöten, die einige Hauptstellen mit jenen in der höhern Oktave haben, und eine sehr sanfte Schattirung in dieses Gemählde bringen. Die musikalische Ausarbeitung des rührenden Abschieds zwischen Prospero, Ariel und einem Chor Geister erschöpft jede Gefühlsdarstellung dieser Art in dem Grade, dafs sie zu Thränen rühren kann. Die Begleitung dieses Chors ist vom Anfange bis zum Ende nur unter blasende Instrumente vertheilt, und durch diese die feinste Nüancirung bewerkstelliget worden. In Ansehung der Kunstfertigkeit, die Harmonie und Melodie auf mehrere Art zu vervechseln, verdient insonderheit die Stelle vom 32. Takte an bemerkt zu werden.

An diesen Chor, der von so grofsem ästhetischem Werthe ist, schliefst sich dann erst der eigentliche Schlufschor unter der Begleitung des vollen Orchesters an. Es scheint, Hr. Z. habe es sich bey dieser Arbeit zum Gesetze gemacht, dafs sein lezter schriftstellerischer Federzug, so wie sein erster, das Merkmal eines unermüdeten Fleifses, eines schöpferischen Erfindungsgeistes, einer reifen Beurtheilungskraft und einer sich stets gleich bleibenden lebhaften Imagination an sich haben sollte. Wenn hievon auch nicht die volle kräftige harmonische Behandlung zeigen würde: so würde das schon Beweis genug seyn, dafs er die vier ersten Zeilen desselben in ein feyerliches Larghetto im $\frac{3}{4}$ Takte einkleidete, die übrigen aber für ein brillantes Allegro im $\frac{2}{4}$ Takte bestimmt, zum gänzlichen Schlusse die fünfte und folgende Zeile noch einmal ausgehoben und diesen in steigenden Terzen geendiget hat.

Unstreitig hat sich Hr. Z. durch diese dramatische Arbeit einen Rang unter den ersten Tonsetzern in diesem Fache erworben und die

bereits ungezweifelte Gewifsheit, aus seiner geschickten Feder bald wieder eine neue Oper zu erhalten, zu welcher ihm Hr. Hofrath Werthes in Stuttgardt, ein geschmackvoller Dichter, einen sehr interessanten Stoff bearbeitete und die unter dem Titel *das Pfauenfest* wird gedruckt werden, berechtiget das Publikum und jeden Freund der Kunst zu neuen und grofsen Erwartungen.

Noch halte ich es für Pflicht, hier auch ein Wort zum verdienten Lobe des braven Orchesters in Stuttgardt zu sagen, dessen sämmtliche Mitglieder, durchdrungen vom Gefühle des Werths dieser Composition, den Beweis davon und ihre Achtung für ihren verdienstvollen Verfasser, der ohne eine Superiorität seiner amtlichen Würde behaupten zu wollen, nur als *primus inter pares* in ihrer Mitte zu herrschen pflegt, durch die gröfste Pünktlichkeit in der Execution zu Tage legten.

Auch dem Theaterpersonale mufs ich volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Die Chöre waren vortreflich einstudirt. Hr. Krebs, durch das Organ seiner bezaubernden Stimme einer der ersten Tenoristen Deutschlands, der zugleich das seltene Talent einer höchst deutlichen Deklamation besizt, entlockt in der Rolle des Fernando manchem Zuhörer eine stille Thräne: mit vieler Naivität spielt Mad. Distler den Fabio und Hr. Weberling besorgt die Personage des Calibans auf eine Art und mit einer solchen, von jeder Uebertreibung gleich weit entfernten Darstellung, dafs gewifs kein Kenner mimischer Kunst dabey unbefriediget bleibt, sondern vielmehr Hrn. Weberling es gerne als Tribut seines Beyfalls zugestehen wird, dafs er das wahre Gefühl seiner Rolle in sich erweckt hat.

In dem Tableau über das Musikwesen in Wirtemberg, das ehestens in diesen Blättern erscheinen soll, wird über den Inhalt der vorigen Perioden noch mehreres gesagt werden.

Christmann.

Korrespondenz.

Wien, Ende July 1799.

Ich habe Ihnen schon vor einiger Zeit über die neuesten Opern, welche hier seit kurzem Glück machen würden, Nachrichten versprochen, und habe Ihnen diese noch nicht gegeben, weil ich selbst noch auf diese neuen Produkte warte. Eine neue Oper: *der Marktschreyer* — Süfsmayr verfertigte die Musik dazu — wird am ersten auf das Theater gebracht; dann soll von Paul Wranitzky, dem Verf. des *Oberons*, eine Oper: der *Schreiner;* und dann wieder eine von Süfsmayr, *die Liebe im Serail*, gegeben werden. Herr Süfsmayr gab uns schon in seinem *Spiegel von Arkadien* Proben, dafs er Opernkomposition studirte, und glückte es ihm gleich in seinen folgenden Operetten nicht so sehr, als man es hofte, so zweifle ich doch nicht daran, dafs wir wieder einmal etwas recht Gutes von ihm zu hören bekommen können. — — Eine neue Umarbeitung der *Jagd* von Weifse wurde mit Hrn. Schenks Musik vor kurzem gegeben, machte aber ihr Glück nicht. Im Italienischen wurde *la Principessa d'Amalfi*, eine längst als vortreflich anerkannte Musik von Hrn. Joseph Weigl, wieder hervorgesucht und mit gröfstem Vergnügen gehört. Auch versicherte man mich, dafs Hr. Gyrowetz eine deutsche Oper in Arbeit habe. Wir werden also in kurzem sehr viel Neues zu hören bekommen. In den Vorstadttheatern fiel schon seit geraumer Zeit keine Oper sehr auf, obschon sich bey einer, unter dem Titel: *Der rothe Geist im Donnergebirge*, welche bey Schikaneder gegeben wurde, sehr hübsche Musik fand, welche den Hrn. Ritter von Seyfried und Hrn. Trübensee zu Verfassern hat. Mir scheint überhaupt, das Publikum ist es hier endlich müde, länger den Unfug aller dieser Geister- und Zauber-Harlekinaden auf dem Theater zu sehen, und verlangt nach einer kräftigern, dem gesunden Menschenverstande mehr angemessenen Nahrung.

Es ist aber nun auch hohe Zeit, diese Albernheiten der Vergessenheit zu übergeben; denn es war schändlich, wie sehr man sich be-

mühte, durch prachtvolle Kleider, Decoration, gute (noch öfter schlechte) Musik dem Publikum Geschmack an diesem Firlefanz beyzubringen, und das ganze Gefühl, von wahrer Schönheit durch Puppenspiel abzulocken. Ein Paar Walzer, eine einzige Maschinerie, eine Decorazion waren noch vor kurzem im Stande, auch der schlechtesten Poesie und Musik einer Oper den gröfsten Kredit zu verschaffen. Man sehe z. B. die Opern: *Der Alte überall und nirgends*, und den *Tyroler Wastel*, und man wird Gott danken, wenn man sie das Erstemal überstanden hat. Es wäre indessen sehr unbillig, wenn man des Angeführten wegen dem ganzen Publikum einen guten Geschmack abstreiten wollte. Als Crescentini sang, als Haydn's *Schöpfung* gegeben wurde, sah man sehr deutlich, dafs es eben so viel Gefühl für einen grofsen Sänger, als grofsen Komponisten habe. Lassen Sie uns aber einen Vergleich zwischen den ersten Sängern des Nationaltheaters und jenen des Schikanederschen anstellen, und Sie werden finden, dafs das Publikum ungleich mehr Vergnügen haben mufs, bey leztern Mad. Willmann und Hrn. Hiller, als im erstern Mad. Galvani, und Hr. Lippert, zu hören, welches denn auch vieles beyträgt, bey einer schlechten, doch gut gesungenen Oper auszuhalten. Eben so unstreitig hat auch Schikaneder mehr Musik im grofsen Styl. Nehmen Sie die *Zauberflöte*, das *Labyrinth*, *Babylons Pyramiden* etc. Diefs alles trägt nach und nach so viel bey, dafs man sich an diese Gattung von Opern, weil sie viele Abwechslung darbieten, und sehr gut vorgestellt werden, so sehr gewöhnt, dafs man den ungeheuern Unsinn ganz übersieht. In diesem Falle und von dieser Seite entschuldige ich das Publikum. Wenn es aber Opern, wie: *Die Ostindier vom Spittelberg*, *der Sturm*, *das Donauweibchen* und vielen andern eben so abscheulichen, seinen Beyfall und zahlreichen Zuspruch schenkt: was will man dazu sagen? Nichts anders, als was sich die Entrepreneurs solcher Operntheater denken: *Mundus vult*. . . .

Aus einem Briefe aus Hamburg.

Im August 1799.

— Unsre französische Oper vervollkommt sich jezt wieder. Eine Dem. Serigny, die sich seit einiger Zeit nicht viel hatte auf dem Theater sehen lassen, und ich daher nicht mehr engagirt glaubte, spielt und singt einige Rollen in den kleinen Opern mit verdientem Beyfalle. Hr. Verneuil, ein guter Bassist, ist engagirt worden. Auch hat bereits einigemal eine Dem. Richard aus Paris gespielt, die sehr gut singen soll, die ich aber nicht gehört habe. Mad. Righini ist auch wieder da, und von nun an für zukünftigen Winter wieder bey unsrer deutschen Oper angestellt, die übrigens noch immer ist, was sie war. —

Recension.

Sonate à quatre mains pour le Clavecin ou Pianoforte dédiée à Mad. la Comtesse de Häseler et comp. par Fr. Benda. Op. 6. Berlin chez Hummel. (1 Fl. 4 S.)

Herr Friedrich Benda in Berlin ist als ein verdienter Tonkünsller längst bekannt, und man ist gewohnt, wenn nicht auffallende Produkte des Genies, doch brav und gut gearbeitete Sachen von ihm zu erwarten. Der Zweck, für vier Hände zu schreiben, schränkt an sich schon ein, also kann man billigerweise nicht erwarten, dafs Sätze darin vorkommen, die um sich greifen und grofse Ausführung zulassen. Genug, dafs Ordnung und Geschmack darin nicht vermifst werden. — Die Ausweichung in dem *Presto scherzando* aus *Es dur* in *E dur* ist zwar etwas frappant, aber doch durch allmählige Vorbereitung weder unnatürlich gesucht, noch in die Länge gedehnt, sondern wird durch Enharmonie aus dem *Cis* in *Des* und *B dur* mit der darauf folgenden Septime schnell und gut resolvirt, und giebt dem Satze etwas Frisches. Die Sonate gehört also unter die bessern dieser Art.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten September | №. 49. | 1799.

Nachrichten.

Etwas über Amsterdam, in Hinsicht auf Musik und ihre Fortschritte.

Obgleich diese grofse, schöne und volkreiche Stadt von den meisten bildenden Künsten grofse Meisterstücke aufstellen kann: so fällt es doch dem Kenner und Künstler auf, dafs die Tonkunst, sowohl hier, als in den sämmtlichen übrigen Provinzen, noch nicht die Fortschritte gemacht hat, die verhältnifsmäfsig die übrigen Künste und Wissenschaften gemacht haben. Sobald aber ein vorurtheilsfreyer Beobachter die Ursachen dieser Zögerung genauer untersucht, so findet er, meines Bedünkens, dafs vornehmlich die herrschende Religion *) und die republikanische Regierung nicht wenig darzu beygetragen haben, dafs diese vortreffliche Kunst hier noch nicht so, wie in den meisten andern Ländern empor gekommen ist. Dieses einigermafsen anschaulicher zu machen, will ich einen Zeitraum von 20 Jahren zurückgehen, und zu beweisen suchen, dafs es nicht die Schuld der Nation allein ist, sondern dafs der Einflufs kirchlicher und politischer Verhältnisse die Fortschritte dieser Kunst aufgehalten und erschwert haben.

Der Niederländer im Allgemeinen, liebt die Musik enthusiastisch, vorzüglich aber den Gesang **), ob es gleich mit diesem am gebrechlichsten aussiehet, da die Instrumentalmusik bey weitem vor jenem voraus ist. Woher aber soll eine natürliche Bildung und Geschmeidigkeit in den Gesang kommen, wenn keine Gelegenheiten darzu da sind? Denn was befördert diesen Zweck mehr, als schöne harmonische Kirchenmusik, wo selbst das Kind schon die ersten Eindrücke von Harmonie empfängt? Diese überaus fruchtbare Quelle ist bis jetzo noch für die holländischen Niederlande verstopft, weil der reformirte Gottesdienst diesen heiligen und Andacht erhebenden Gebrauch der Kunst durchaus nicht duldet. Die Evangelischlutherischen Gemeinden wollen es mit ihren prädominierenden Brüdern nicht verderben, und ahmen diese, bis auf einige Dogmata, fast ganz nach. Daher gleichen ihre Kirchengesänge mehr einem wilden Geschrey, als Andachterweckenden Melodien. Der Christkatholische Gottesdienst hat beynahe seit einem Jahrhundert unter sehr grofser Einschränkung gestanden, so dafs dieser Gemeinde nicht einmal eine Hauptkirche zugestanden wurde; (daher die Menge der kleinen Kapellen, wo man in Amsterdam allein über 40 zählen kann) folglich konnte auch hier nichts Grofses statt haben, und die Kunst mufste sofort wieder eine Pflanzschule entbehren, welche zu allen Zeiten die Ausbreitung derselben aufserordentlich befördert hat. Wie ungünstig die Stürme einer neuen republikanischen Verfassung allen Künsten, folglich auch der Musik sind, und auch bey uns waren — dies liegt zu klar vor Augen, dafs es keiner besondern Auseinandersetzung bedarf.

Nun blieb kein Ort übrig, wo man etwas weniges von harmonischem Gesang zu hören bekom-

*) Bekanntlich die reformirte.

**) Man zählet bis 300 Nationaltänze in den Niederlanden, und der periodischen traurigen und fröhlichen Volksgesänge sind Legionen.

men konnte, als das Theater. Doch hiervon zu einer gelegneren Zeit. Dieses sey als Einleitung genug, um einigermafsen eine Uebersicht von der hiesigen Verfassung zu bekommen, und ich suche mich meinem vorgesetzten Ziele zu nähern.

Der Zustand der Musik in Amsterdam war vor 20 Jahren, in Vergleichung anderer Städte Deutschlands — ich will nicht einmal Residenzen erwähnen — in einer höchst traurigen Lage. Dessen ohngeachtet fehlte es nicht an Personen, die sich dieser Kunst, und zwar für alle Instrumente, widmeten; wohl aber fehlte es an einer öffentlichen und hinlänglichen Anstalt, diese hin und wieder zerstreuten und zahlreichen Künstler zu vereinigen und ein grofses Ganze aus ihnen zu bilden. Es waren zur damaligen Zeit nicht mehr als zwey Konzerte, von denen man sagen konnte, dafs sie mit den allernöthigsten Instrumenten besezt waren. Das eine war unter guten und kunstliebenden Bürgern errichtet, und bildete eine Societät, wo unter andern wissenschaftlichen Verhandlungen, auch zwanzig Konzerte Winters gegeben wurden. Die Theilnehmer waren, nach Zeit und Umständen, halb aus eigentlichen Musikern, halb aus Kunstliebhabern zusammengesezt, und diese Gesellschaft konnte damals das Vollständigste für Musik in hiesiger Stadt genannt werden. Diese Gesellschaft existirt noch. Da diese Societät aber seit jener Zeit an innern uud äufserlichem Glanze und vortrefflichen Einrichtungen so aufserordentlich zugenommen und sich emporgeschwungen hat: so wird es nicht ganz ohne Nutzen seyn, wenn ich Ihnen davon gelegentlich eine eigene Beschreibung ihres ganzen Wesens in allen seinen Theilen liefere.

Das 2te Konzert stand unter der Direktion des in allem Betracht vortrefflichen Raimondi, eines gebohrner Italieners, der alle Talente in sich vereinigte, ein gutes Konzert mit Geist und Geschmack einzurichten und zu dirigiren — wenn nehmlich hinlängliche und anhaltende Unterstützungen da gewesen wären. Dieses Konzert wurde auf Subscription gegeben, und man genofs dieses Vergnügen 20 Abende gegen ein geringes Honorar, dafs nur selten hinreichend war, die nothwendigen Kosten zu bestreiten. Es würde sich nicht haben halten können, wenn nicht einige öffentliche Vorstellungen, die hier unter der Benennung Benefizkonzerte bekannt sind, welche ein- oder zweymal in einem Winter gegeben wurden, durch ihre Beyträge dieses Unternehmen einigermafsen begünstiget hätten.

Dieses Konzert hatte das ausschliefsliche Verdienst, dafs die besten Leute darzu engagiret waren, folglich konnten auch die Stücke der damaligen Zeit mit sehr viel Präcision und Genauigkeit gegeben werden, wobey denn noch jeden Abend Hr. Raimondi mit seinem vortrefflichen Spiele auf der Violin — das, ohne sehr gelehrt zu seyn, doch schön und hier einzig in seiner Art war — seine Zuhörer durch ein Konzert, Quartett, Trio oder Duo aufserordentlich befriedigte.

Die unermüdete Betriebsamkeit dieses wahren Tonkünstlers hatte auch erwünschten Erfolg für die Kunst: denn es fanden sich von Zeit zu Zeit reisende Virtuosen für mancherley Instrumente, auch Sänger und Sängerinnen ein, die sich öffentlich hören liefsen, und wobey jedesmal das Raimondische Orchester akkompagniren mufste. Die vorzüglichsten, deren ich mich noch erinnere, waren: Lolly, Carl Stamitz, Dusseck u.a.m.; von Sängerinnen, die Mara, Todi, Caravoglia u.s.w. Alle diese sind zu bekannt, als dafs ich ihre ungemeinen Talente in ein näheres Licht setzen sollte. Um dieselbige Zeit traf auch der ganz vortreffliche Violoncellist Rauppe hier ein. Dieser junge Mann, der schwerlich jezt 30 Jahre zählen wird, übertrift an Stärke und Schönheit des Tones, verbunden mit einer unglaublichen Fertigkeit und äufsersten Deutlichkeit, fast alle, die wir vor, und nach ihm gehöret haben. Noch gegenwärtig ist dieser grofse Künstler hier, und ich sollte nicht denken, dafs er unter irgend einer Bedingung seinen hiesigen Aufenthalt gegen einen andern vertauschen sollte, weil er vom Gröfsten bis zum Kleinsten, vom Kenner und Nichtkenner, äufserst geschätzt und geliebt wird. Nimmt man nun noch eine Existenz von bey-

nahe 18 Jahren auf einem und demselben Platze, wo sein vortreffliches Spiel noch eben so bewundert wird, als da er sich zum erstenmale hören liefs, dazu: so wird dieses einem jeden auch auf seinen vortrefflichen moralischen Charakter, der mit seiner Virtuosität in gleichem Verhältnifs stehet, aufmerksam machen. Diese beyden vereinigten Vorzüge erwarben ihm jene allgemeine Liebe und Achtung, und erhalten sie ihm für immer. Unter solchen Umständen würde die Kunst gewifs grofse Forschritte gemacht haben, wenn das Schicksal nicht gewollt hätte, dafs Holland mit England in den amerikanischen Krieg wäre verwickelt worden, welcher zur ersten Folge hatte, dafs man mehr Betstunden, als Konzerte und Schauspiele zu halten für nöthig fand.

(Die Fortsetzung folgt.)

Ueber das spanische Gedicht: La Musica, von D. Thomas de Yriarte.

Dieses Lehrgedicht, welches meines Erachtens sowohl in Ansehung der Behandlung des Gegenstandes, als auch in Ansehung des dichterischen Vortrags seinem Verfasser Ehre macht, ist weniger bekannt, als es zu seyn verdient, und ist in deutschen Zeitschriften zum Theil etwas unrichtig angezeigt worden. Es erschien zu Madrid in der königl. Zeitungsdruckerey 1779 (nicht 1780 wie einige sagen) in 8. sehr sauber gedruckt; vor jedem Gesange befindet sich ein gut gestochenes allegorisches Kupfer. In der Vorrede sagt der Verfasser einiges über die Bemühungen Anderer, diesen Gegenstand dichterisch zu bearbeiten, und erwähnt Franc. Anton. le Fevre *Musica, Carmen*, Paris 1704, welches auch in dessen zu Paris 1749 erschienene *Poemata didascalica* eingerückt ist, wie auch den Canonicus Cairasco de Figueroa, welcher in seinem *Templo militante* dem Leben des Papstes Leo ein Gedicht zum Lobe der Musik beygefügt hat; von beyden aber wird behauptet, sie wären bessere Dichter als Musikkenner gewesen. Das Gedicht selbst enthält 5 Gesänge; der 1ste handelt von der Melodie, der Harmonie und dem Takte, der 2te vom musikalischen Ausdrukke, der 3te von Anwendung der Musik überhaupt, und besonders von Kirchenmusik, der 4te von der theatralischen Musik, wo auch von den spanischen Nationalsingstücken geredet wird, als von der *Zarzuela*, welche nichts anders ist, als ein Singstück, wo dazwischen geredet wird, (also das, was man im Deutschen eine Operette nennt) und von der *Tonadilla*, welche jezt gewöhnlich gröfser ist, als ehemals, und eine ganze Scene enthält. Der 5te Gesang handelt von Anwendung der Musik zu Konzerten, zum Tanz und in der Einsamkeit. Es werden in der Instrumentalmusik vorzüglich die Deutschen sehr gerühmt, und verschiedene genannt, besonders (nicht etwa, wie in Büschings wöchentlichen Nachrichten gesagt wird, Hans Haydn, der Erfinder eines Geigenklaviers, sondern) Joseph Haydn, an welchen eine lange Apostrophe gerichtet wird. In der Theorie werden die Franzosen, in der Theatermusik die Italiener, und in der Kirchenmusik die Spanier allen andern Nationen vorgezogen. Zulezt wird der Wunsch geäufsert, dafs so wie eine königliche Akademie sich mit den bildenden Künsten, wie auch mit Beredsamkeit und Dichtkunst beschäftigt, eben so auch eine Akademie für die Musik möchte errichtet werden. Hierauf folgen Anmerkungen über die 5 Gesänge, aus welchen ich nur einige weniger bekannte Nachrichten erwähne. Padre Fr. Pablo Nasarre hat eine *Escuela musica* geschrieben. (Sollte es nicht ebendasselbe Werk seyn, welches vom P. Martini, und diesem zufolge von la Borde, Forkel und Gerber, die ihn Nassarre nennen, als *Fragmentos musicos* erwähnt wird?) Als vorzügliche spanische Kirchenkomponisten werden gerühmt, Carlos Patinno, Juan Roldan, Vicente Garcia, Matias Juan Viana, welcher (vielleicht durch Verwechselung mit Ludovico Viadana) für den Erfinder des Generalbasses gehalten wird, Francisco Guerrero, Luis Victoria, Matias Ruiz, Christoval Morales, Sebastian Duron, D. Antonio Literes, D. Joseph de san Juan und D. Joseph Nebra.
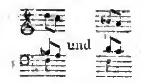
Andere noch lebende rühmt er zwar auch, nennt sie aber nicht. Man hat berechnet, dafs in denen spanischen Chathedral- und Collegiatkirchen, welche förmliche Kapellen halten, zusammen über 400000 Dukaten jährlich an festgesetzten Renten für Kirchenmusik verwendet werden, und dafs die aufserordentlichen Einkünfte der Tonkünstler an besondern Festen blos in Madrid auf 20000 Pesos jährlich betragen. Die königliche Kapelle wird sehr gelobt, es soll nirgends ein solches Ganze anzutreffen seyn. Jeder Tonkünstler mufs, ehe er aufgenommen werden kann, sich einer strengen Prüfung unterwerfen, und vor einigen, dazu bestellten Kunstrichtern, und zugleich vor dem versammleten Publikum sich sowohl mit Stücken die er mitbringt, als auch mit solchen, die ihm zum erstenmale vorgelegt werden, und zu deren Durchsicht ihm nur der 10te Theil einer Stunde verstattet wird, hören lassen. Zuletzt wird gezeigt, dafs die spanische Sprache sehr sangbar ist *).

Chladni.

Recension.

VI Variations pour le Clavecin ou Pianoforte sur le Duo: Weibchen treu wie euer Schatten, tiré de l'Opéra: das Labyrinth de Mr. Winter, par Joseph Wölfl. à Vienne chez Artaria. (40 Xr.)

Man sieht wohl auch an diesen wenigen Variationen, dafs Hr. Wölfl ein guter Klavierspieler seyn mufs; die 5te Variat. will mit sehr sichern Händen gespielt seyn und sie sind überhaupt ganz brav, insonderheit zeichnet sich die 6te vortheilhaft aus. Unterdessen kann man doch auch sogar viel nicht davon machen. Von einem Meister fordert man viel. Die erste Var. hat etwas Monotonie; auch ist das Thema, wohl dem Grundbasse nach, aber nicht nach der Melodie zu Anfang ganz treu behandelt. Die Fälle der zwey ersten Perioden sind so:



und sowohl in dieser als in der 3ten und 4ten Variation sind alle beyden Fälle in der leztern Art genommen. Rec. ist begierig, bedeutendere Klaviersachen von Hrn. Wölfl kennen zu lernen.

IX Variations pour le Pianoforte sur le Quatuor: Kind willst du ruhig schlafen etc. de l'Opéra: Das unterbrochene Opferfest, composées et dediées à Mad. Frölich, née Schüler, par Joseph Wölfl. A Hambourg, chez Jean Auguste Böhme. (8 Gr.)

Winters Opferfest ist bekannt und folglich auch die sehr gefällige und zu Variationen äusserst glücklich gewählte Melodie dieses Quartetts. Obgleich Rec. nichts weniger als etwa ein entschiedener Freund von Variationen, besonders von der Art, wie sie jezt gewöhnlich zum Vorschein kommen, ist: so mufs er doch gestehn, dafs er diese hier angezeigten mehreremale hinter einander, und immer mit wachsendem Vergnügen, durchgespielt hat. Sie sind durchgehends, so wie das Thema, sehr gefällig, nicht übermäfsig schwer, aber doch so, dafs sie jedem, auch guten Spieler Beschäftigung gewähren können. Es würde Rec. schwer werden, eine als vorzüglich schön auszuzeichnen, denn sie haben ihm alle gefallen. Doch mufs er aber auch zur Steuer der Wahrheit gestehen, dafs er fast keine fand, wobey er nicht wünschen mufste: möchte Hr. Wölfl doch auch ganz korrekt schreiben. Es sind freylich gröfstentheils nur sogenannte Kleinigkeiten, indessen:

Think nought a trifle, tho' it small appears.
Small sands the mountain — moments make the year,
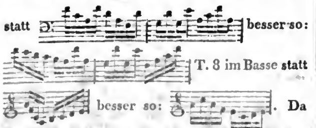
---

*) Eine französische Uebersetzung dieses Gedichts von Grainville mit Anmerkungen von Langlès kommt jezt in Paris bey Fuchs heraus. d. Redakt.

And trifles life. Your care to trifles give,
Or you may die — before you learn to live.

So entfernt auch dem schwermüthigen Young, als er dieses niederschrieb, die Gedanken an Variationen über ein Lieblingsstück aus einer Oper mögen gewesen seyn: so hofft Rec. dennoch, dafs weder Young, wenn er noch lebte — noch viel weniger Hr. Wölfl es übel deuten dürften, für diesmal hier eine kleine Anwendung davon gemacht zu sehen. Vor allen Dingen aber wünscht Rec. nicht nur seine Leser, sondern auch den Verfasser davon recht fest und lebhaft überzeugen zu können, dafs er die folgenden Bemerkungen keineswegs aus Sucht zu tadeln, oder es blos besser wissen zu wollen, sondern einzig und allein aus Liebe und Achtung für die Kunst und Künstler, hingeschrieben habe. Auch die hinzugefügten Verbesserungen sollen nichts weniger als einzig mögliche, sondern nur etwanige seyn.

Var. 1, T. 7 kann man das erste e im Basse aus dem Gehöre gar nicht wieder los werden. Besser statt so:

T. 1 und 2 im 2ten Theile, ist der Bafs nicht gut, weil — doch es würde unnöthiges Mifstrauen in die Kenntnisse unserer Leser und unsers Verfassers verrathen, wenn wir immer die Gründe hinzufügen wollten. Also T. 1 und 2 statt



besser so: T. 8 im Basse statt besser so: Da die folgende 2te Var. nur mit einem 8tel statt eines 4tels im Auftakte anfängt, so spürt man am Ende der ersten, beym Uebergange zur 2ten, während der beyden 8tel Pause, eine Lücke, die besser auf diese Art ausgefüllet worden wäre.

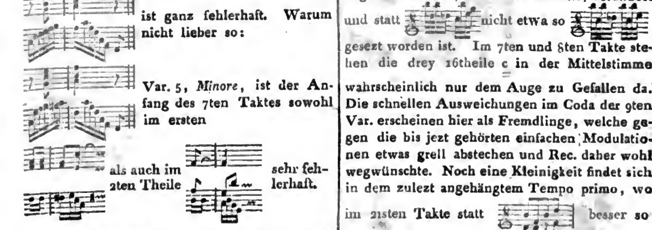
Var. 2, T. 5. würde Rec. das lezte 8tel im Diskant statt so: lieber so: gesezt haben. T. 1 im 2ten Theile klingt das d, womit der Diskant im 4ten 8tel anfängt, wegen des noch immer im Gehöre haftenden c des 2ten 8tels im Basse, hart. Ueberhaupt möchte die Imitation sich hier wohl auf folgende Art besser und richtiger anbringen lassen:

und gewährt auch wegen der Folge mehr Abwechselung. In Var. 3, die dem Rec. übrigens aufserordentlich wohl gefallen hat, T. 6 schmeckt die Mittelstimme b a im Basse gar zu sehr nach verbotenen Oktaven mit dem Diskante. Wäre es nicht besser gewesen, wenn der angefangene vierstimmige Satz etwa so ausgeführt worden wäre?

Var. 4, Takt 3 wäre nach dem 16tel Pause im Diskant c besser als d; da weder dies d noch das darauf folgende h in die Harmonie passen. T. 6 im Basse wäre besser so:

und im folgenden 7ten Takte ist es mit dem ersten a im Basse grade wie vorhin mit dem d; besser also g. Auch wäre der Schlufs im Basse statt besser so: gewesen: denn der augenblickliche Quart-Sex-

tenakkord zu Anfange des lezten Takts, macht doch keine gute Würkung. Soll das 2te 4tel im 5ten Takte des 2ten Theils und das im folgenden Takte daran gebundene 8tel nicht etwa f statt d seyn? Der Schlufs dieser Variation:



ist ganz fehlerhaft. Warum nicht lieber so:

Var. 5, *Minore*, ist der Anfang des 7ten Taktes sowohl im ersten als auch im 2ten Theile sehr fehlerhaft.

Das c im zweyten Exempel ist zwar nur eine Art von Vorschlag von *des*, aber die dadurch entstehende verbotene Quinte klingt doch sehr übel. Zu Anfange des zweyten Theils hat Hr. Wölfl ein weniges kanonisieren wollen; es ist ihm aber nicht recht gut gelungen. Rec. würde es so gemacht haben:



Var. 6 ist zwar eine der korrektesten, obgleich keine der vorzüglichsten. Aber dafür ist auch Var. 7 und besonders der 2te Theil derselben desto besser gerathen. Im ersten Theile wäre T. 2 und 6 im Basse statt beydemale besser so: und T. 5 statt wenigstens zum lezten 8tel richtiger so gewesen. Desgleichen auch das 3te 8tel T. 7 statt besser so: Var. 8 im lezten Takte des ersten Theils im Diskante ist statt besser so: T. 2 im 2ten Theile kann man nicht wohl begreifen, warum hier die, aufserdem durchgehends beybehaltene Figur auf einmal, ohne allen Nutzen, verändert und statt nicht etwa so gesezt worden ist. Im 7ten und 8ten Takte stehen die drey 16theile c in der Mittelstimme wahrscheinlich nur dem Auge zu Gefallen da. Die schnellen Ausweichungen im Coda der 9ten Var. erscheinen hier als Fremdlinge, welche gegen die bis jezt gehörten einfachen Modulationen etwas grell abstechen und Rec. daher wohl wegwünschte. Noch eine Kleinigkeit findet sich in dem zulezt angehängtem Tempo primo, wo im 21sten Takte statt besser so gesezt worden wäre. Dieses ist denn nun so ziemlich die Summe der in diesem Werke befindlichen Fleckchen, aufser denen dem Rec. alles übrige darin sehr wohl gefallen hat.

Der Stich dieser Variationen ist deutlich und korrekt, denn es sind Rec. nur folgende Druckfehler aufgestofsen: Var. 5, T. 7 mufs das 2te 8tel b im Diskante c, und im 2ten Theil T. 1 das 5te 16tel gleichfalls c statt b seyn. Nach dem 2ten Theile der 9ten Var. müssen die Punkte als Zeichen der Reprise weg, und von hier an T. 11 im Basse das b anstatt vor d und a stehen. Rec. würde sich sehr freuen, wenn er recht bald Gelegenheit bekommen sollte, ähnliche Arbeiten für das Klavier von Hrn. Wölfl anzeigen zu können.

Anekdoten *).

1.

Die Vorliebe König Friedrichs II. von Preufsen für Graunsche Gesangs- und Quanzische Flötenkompositionen, welche ihm bis an sein Ende blieb und so weit gieng, dafs er fast gar keine andern gern hörte — ist bekannt. Grauns eignes vortreffliches Singen, und Quanzens schönes Spiel mochten aber wohl nicht wenig zu dieser Vorliebe beytragen. Vielleicht ist aber der eiserne, oft hartnäckige Fleifs, mit dem der König von Zeit zu Zeit seine Musik trieb, weniger bekannt. Schon als Kronprinz, wo es ihm von seinem Vater streng untersagt war, Musik zu treiben, nahm er öfters einige seiner Akkompagnisten mit auf die Jagd, und hielt Konzert im Walde, unter freyem Himmel. Nachher, als König, spielte er nicht selten drey, auch wohl vier Quanzische Konzerte ununterbrochen nach einander — was ihm bey seinem üblen Ansatz, bey welchem viel Wind vorbey gieng, äufserst sauer werden mufste. Quanz hat für ihn über dritthalbhundert Konzerte gesezt. Von ihm allein litt es der König, dafs er ihm beym Spielen leise den Takt gab, und sahe es gern, wenn er ihm zuweilen ein halblautes Bravo zurief. Man hat es diesem Komponisten vorgeworfen, dafs seine Konzerte einander so ähnlich sind, und viele Wiederholungen in Passagen und Figuren enthalten; aber man hat bey diesem Tadel nicht darauf Rücksicht genommen, dafs diese Kompositionen eigentlich allein für den König geschrieben waren, und dieser es gern sahe, wenn gewisse Passagen und Figuren, welche ihm besonders gut gelangen, fleifsig wieder angebracht wurden. Uebrigens mufs man auch Quanzens Konzerte nicht nach den wenigen, welche gestochen herausgekommen sind, beurtheilen. Diese sind gerade die frühesten und unbeträchtlichsten Arbeiten desselben. Franz Benda, der dem König gewöhnlich akkompagnirte, erzählte, dafs, nach einem ohngefähren Ueberschlage, Friedrich in seinem Leben gewifs über 50,000 Konzerte geblasen habe. Aus seinen Kompositionen — so sauer sie ihm, und so vielleicht noch saurer sie denen geworden waren, welche sie revidieren und berichtigen mufsten — machte er, wenigstens in spätern Jahren, nicht viel, und that Recht daran. Es war wohl mehr Kaprize, als musikalisches Genie, was ihn zum Komponisten machte. Als er aber im Alter aufhören mufste Flöte zu spielen, so that ihm dies sehr wehe. So mufs ich mich von einem Freunde nach dem andern trennen — sagte er.

2.

Da Graun seine Komposition des Ramlerschen *Todes Jesu* zum erstenmale aufführte, hatte er gehofft, auch den König unter seinen Zuhörern zu haben, und, wenn ich nicht irre, hatte er ihn auch dazu eingeladen. Der König erschien aber nicht. Graun war etwas empfindlich darüber, und als er darauf das erstemal wieder zum König kam, bemerkte oder vermuthete es dieser. Um den Komponisten wieder gut zu machen, verlangte Friedrich mit besonderer Freundlichkeit von ihm, er möchte ein gewisses Adagio, das Graun gesezt und selbst recht lieb hatte, singen. — Das bleibt mir doch das Liebste — sagte Friedrich. Ueberhaupt schäzte er Graunen als Komponisten sehr, aber noch mehr als Sänger. Und in der That, man konnte kaum etwas Angenehmeres hören, als Grauns hohen Tenor, besonders im Andante und Adagio.

3.

Der König, der bekanntlich bey seinem recht guten Flötenspiel mit dem leidigen Takt

*) Anmerkung. Diese, unsers Wissens noch nicht bekannten kleinen Notizen vom König Friedrich als Musiker, sind von einem Manne mitgetheilt, welcher hier volles Vertrauen fordern kann.
die Redakt.

äusserst despotisch verfuhr, bekam bey seinem Aufenthalt in Leipzig, während des siebenjährigen Krieges, einmal Lust, sich ein Abendstündchen zu vermusiziren. Er verlangte einen geschickten Akkompagnisten auf dem Flügel; Quanz, der die Winterquartiere in Leipzig mithalten mufste, war eben abwesend — ich erinnere mich nicht mehr, aus welcher Ursache. Man liess den äufserst braven Schneider, damals Organisten an der Nikolaikirche in Leipzig, rufen. Schneider sezte sich an den Flügel, der König legte ihm den bezifferten Bafs vor, spielte, und spielte so — frey, dafs Schneider gar bald nicht mehr wufste, wo er war, aber sich nicht getrauete, die Ursache anzugeben. Nachdem der König einigemal, obschon vergebens, wacker Takt getreten hatte, fieng er noch einmal von vorne an. Der Akkompagnist, der nun ängstlich geworden war, kam mit dem königlichen Solospieler nun noch weniger fort — „Nun, was macht er denn?" fuhr ihn Friedrich an. Hier fühlte sich Schneider, der keine Note versehen, auch so viel nur möglich nachgegeben hatte, an seiner Künstlerehre gekränkt; er bat demüthig, noch einmal anzufangen. Es geschahe und nun ging es vortrefflich. Da der Satz aus war, und der König ihm seinen Beyfall geben zu wollen schien, bemerkte er, dafs Scheider das leere Titelblatt der Musik vor sich aufgeschlagen liegen hatte. „Ich glaube, Er hat aus dem Kopfe gespielt?" „Ja, Ihro Majestät, so gieng's besser!" Der König fühlte den Stich — „Geschickt ist Er, aber grob auch" erwiederte er, brach das Konzert ab, liefs Schneidern nicht wieder rufen, aber doch ihm den folgenden Tag ein nicht unbeträchtliches Geschenk zustellen.

4.

Noch eine Kleinigkeit, die der König in spätern Jahren selbst erzählt hat. Als er im lezten schlesischen Kriege eine Nacht in einem schlesischen Dörfchen (der Name ist mir entfallen) zubrachte und des Abends in der Stube, die Parterre war, umhergieng und auf seiner Flöte phantasierte, bemerkte er, dafs der Schulmeister des Orts im festlichen Staate vor dem Fenster lauschte, aber sich sehr sorgsam an die Mauer drückte, um nicht bemerkt zu werden. Der König öffnete das Fenster: „Was will Er?" Bis zum Tode erschrocken stockte der gute Mann: „Ew. königl. Majestät — Dero unterthäniger Knecht — bin so ein grofser Liebhaber von der edeln Musik — da konnte ich denn dem Triebe nicht widerstehen — — „Nun so bleib' Er stehen!" sagte der König, öffnete die Fensterflügel, und spielte noch eine Weile fort. Der ehrliche Alte, dem weder gute Musik, noch freundliche Milde von einem Grofsen vorgekommen seyn mochte, hörte entzückt. Endlich legte der König die Flöte weg, und wollte das Fenster zumachen. Mit übereiltem Entzücken rief der Alte: Nein, Eure Majestät, das hätt' ich Ihnen nicht zugetraut! —

N a c h r i c h t.

Wir geben, um auch in unsern Beylagen möglichste Mannigfaltigkeit zu erhalten, diesmal ein angenehmes Gesellschaftslied von der Komposition des Hrn. Röfsler, dessen schon mehreremal in diesen Blättern rühmliche Erwähnung gethan worden.

d. Redakt.

(Hierbey die musikal. Beylage No. XVII. und das Intelligenz-Blatt No. XVIII.)
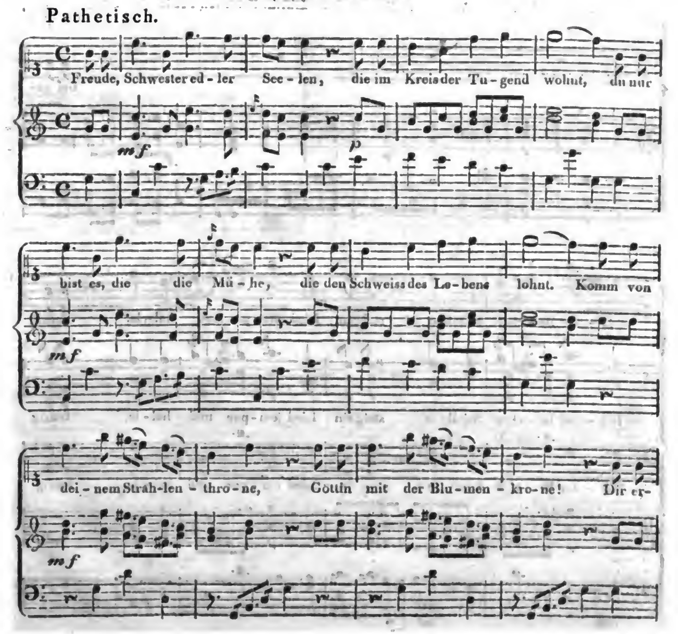
LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.
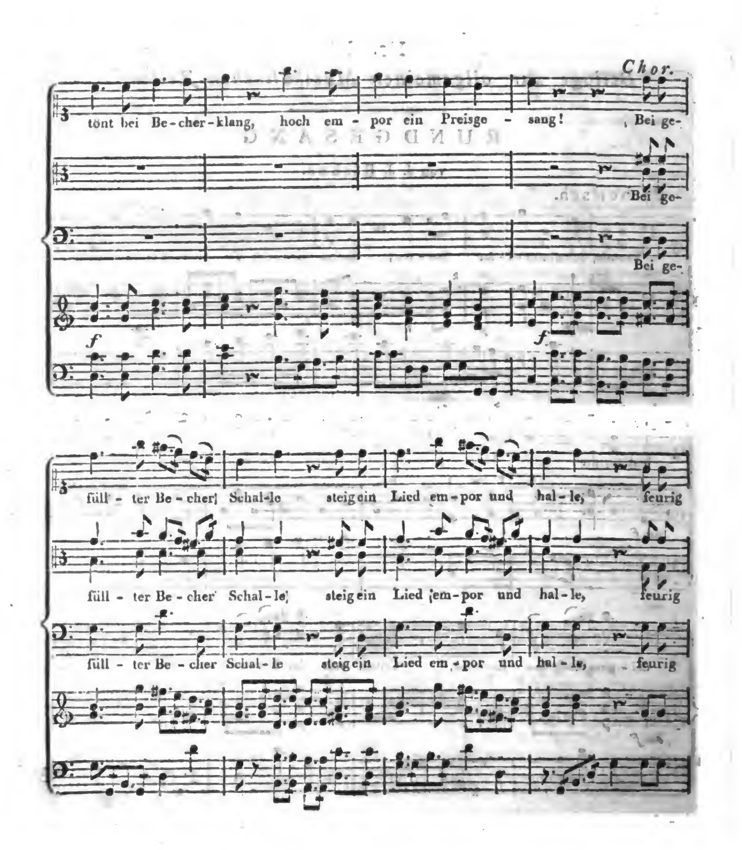
No. XVII.
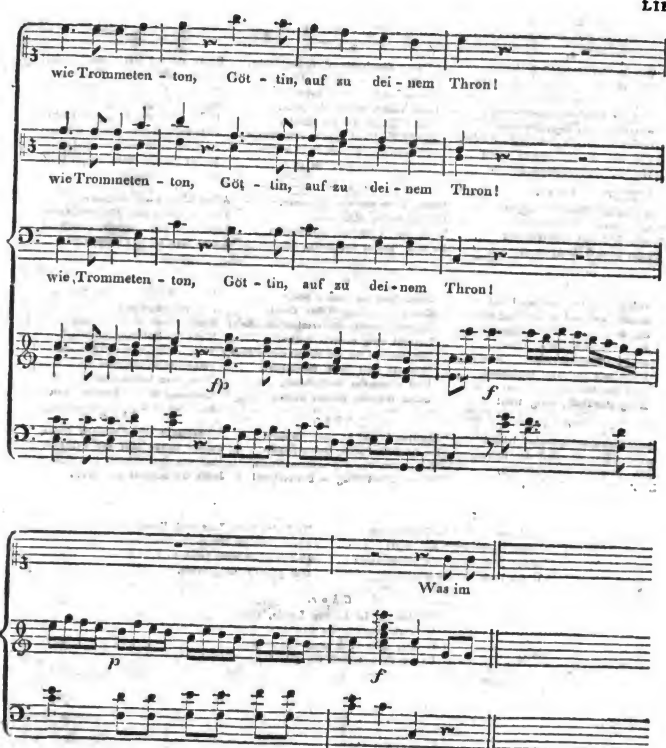
Beilage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

RUNDGESANG

von J. J. Rösler.




Chor.
tönt bei Be-cher-klang, hoch em - por ein Preisge - sang! Bei ge-
Bei ge-
Bei ge-
f
f
füll - ter Be-cher Schal-le steig ein Lied em-por und hal-le, feurig
füll - ter Be-cher Schal-le steig ein Lied em-por und hal-le, feurig
füll - ter Be - cher Schal-le steig ein Lied em-por und hal-le, feurig


wie Trommeten - ton, Göt - tin, auf zu dei - nem Thron!
wie Trommeten - ton, Göt - tin, auf zu dei - nem Thron!
wie Trommeten - ton, Göt - tin, auf zu dei - nem Thron!
Was im

2.

Was im Weltenrunde kreiset,
Was im Sonnenstrahl sich wiegt,
Liegt an deinem Mutterbusen
Wie ein Säugling angeschmiegt.
Engelhymnen, Menschenlieder
Hallen durch die Schöpfung wieder,
Und der Geister grosses Reich
Wird an deinem Altar gleich.

Chor.

Engelharfen, Menschensungen
Singen deine Huldigungen;
Lerchenlied und Sphärenklang
Tönen deinem Lobgesang.

3.

Göttern gleich die Welt beglücken,
Ist der Fürsten schönes Loos.
Nur allein der stille Segen
Ihrer Völker macht sie gross.
Näher Brüder in die Runde,
Reicht die Hand zum ernsten Bunde,
Schwört bey diesem Becher Wein:
Guten Fürsten treu zu sein;

Chor.

Sitzen Väter auf den Thronen,
Huldigt Ihnen, Millionen!
Wallt mit Treu und Kindessinn
Zu dem Thron der Edlen hin!

4.

Enger sei der Kreis geschlossen!
Dieser volle Becher Wein
Soll der Freundschaft Bruderkusse,
Soll der Liebe heilig sein.
Liebe schuf der Gott der Liebe,
Dass kein Wesen übrig bliebe,
Und um edle Seelen wand
Er der Freundschaft heil'ges Band.

Chor.

Alles, alles wird verrinnen,
Ihr nur bleibt uns, Huldgöttinnen!
Lieb' und Freundschaft, euer Band
Leitet froh durch's Pilgerland.

5.

Jedes teutsche Mädchen lebe!
Brüder auf und stimmt mit ein:
Sittsamkeit soll ihr Geschmeide,
Unschuld ihre Zierde seyn!
Schönheit soll das Mädchen schmücken,
Liebe soll ihr Herz beglücken,
Und ihr Auserwählter sei:
Ewig standhaft, ewig treu!

Chor.

Unsre Schwestern sollen leben!
Liebe würzt den Saft der Reben,
Lieb' erheitert Menschensinn,
Lieb' ist Weltenkönigin.

6.

Jeder Jüngling, dessen Seele
Gross wie seiner Väter Geist,
Niemals kriecht und niemals schmeichelt;
Unrecht ewig unrecht heisst;
Der, wenn's um ihn stürmt und wittert,
Wie ein Fels steht, unerzittert,
Und allein der Redlichkeit,
Seine teutsche Rechte beut.

Chor.

Jüngling komm in unsre Runde,
Bruder komm zum Bruderbunde.
Nimm von uns den ernsten Gruss,
Männer Handschlag — Bruderkuss!

7.

Hülfe, Brüder! wo im Stillen
Die verkannte Unschuld weint;
Licht, wenn in des Kummers Dunkel,
Nicht der Hoffnung Sonne scheint!
Wer, von Schmerz und Angst umnachtet,
Seinem Grab entgegen schmachtet;
Wem sein Leben nicht gefällt,
Tröstung in der bessern Welt!

Chor.

Schwermuth athme jenseits freier,
Uebern Grabe fällt der Schleier.
Heil uns Brüder! mit ihm fällt
Jedes Gaukelspiel der Welt.

8.

Muth, wenn einst in Todesarmen
Matter unser Herz sich regt;
Wenn zum bangen Abschiedskusse
Unsre lezte Stunde schlägt.
Nach der Erde Last und Kummer
Süsse Ruh im langen Schlummer
Und dereinst nach Grab und Tod
Das gehofte Morgenroth.

Chor.

Wiedersehn im bessern Lande,
Wiederknüpfen festre Bande,
Brüder, einst nach Grab und Zeit
Unserer Freundschaft Ewigkeit!

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September. №. XVIII. 1799.

Ankündigung eines deutschen Auszugs s Gretry's Essais sur la Musique.

So wenig es auch uns an gelehrten und gründlichen Werken über die Musik, sowohl was das Geistige als das Handwerksmäſsige derselben betrift, fehlt, so kann uns dennoch, insonderheit wenn von dem Geiste und höhern Elemente der Musik die Rede ist, in welcher sie ganz eigentlich als Kunst lebt und webt, die Stimme eines erfahrnen und weit und breit geschätzten Künstlers des Auslandes unserer Zeit nicht gleichgültig seyn, zumal wenn seine Nation, indem sie sein Werk unter ihre unmittelbare Aufsicht nimmt, demselben eine desto gröſsere Publicität giebt und ihm gewissermaſsen den Stempel einer absoluten Wichtigkeit aufdrückt.

Dies ist der Fall mit Gretry, dessen Mémoires ou Essais sur la Musique in 3 groſsen Bänden, im Namen der französischen Nation unmittelbar zum Druck befördert, eine Celebrität erlangt haben, die sich allerdings auf etwas Mehreres, als auf den Zufall oder die zeitige republikanische Benevolanz gegen einen geschätzten Mitbürger, der die rechte Straſse zur Regierung zu finden weiſs, gründet. Dafür bürgen schon die Namen eines Mehul, d'Alayrac, Cherubini, Lesueur, Gossec u. a. m., welche die Petition gemacht haben.

Aber auch in der That enthält das Werk — auſser dem, daſs es sehr lesbar und unterhaltend geschrieben ist, was deutsche musikalische Schriften so selten sind, auſser daſs die Manier darin nicht vergessen ist, ja den Grundstoff des Werkes ausmacht, den Künstler selber mit dem Laube und den Blüthen der Kunst zu umwinden und seine Person und seine Schicksale mit dem Interesse derselben geschickt zu verweben — sehr viel wahre, feine und durchdachte Bemerkungen und Urtheile über das Wesen und den Zweck der Kunst, namentlich auf das Drama angewandt. Sie sind freylich weder unerhört noch durchweg gründlich und haltbar, vielmehr oft nur dreist, öfter noch einseitig und schwankend, und seine Räsonnements, die bisweilen ihren ganzen Werth nur der Stelle verdanken, wo sie stehen, haben oft nur einen gewissen täuschenden Schein, der in der Selbstschätzung und der meist verzeihlichen Vorliebe des adorirten Künstlers für seine Produkte, wie nicht weniger in dem übermächtigen Vorurtheile gegen seine Nation und Sprache gegründet ist, welchen aber die Kritik zu zerstören suchen muſs. Unterdeſs werden selbst die heilsamen erwiesenen Wahrheiten besonders im Fache der dramatischen Musik, so sehr diese auch jezt unter uns herrschend und beynahe das ausschlieſsende musikalische Bedürfniſs der Zeit geworden ist, nur zu oft eben so sehr übersehen, und von manchem arbeitenden Künstler kaum Einmal in seinem Leben gedacht und mit Ernst erwogen, als wenige sich dazu aufgelegt und verbunden fühlen, unter Behauptungen, die das Innerste ihres Berufs betreffen, selber zu wählen und das Wahre, Gediegene und immerdar Bestehende von dem Scheinbaren, Flachen und Wandelbaren im Gebiete des Schönen herauszuscheiden und zum Behuf des praktischen Gebrauchs ihrer Kunst sich anzueignen. Jüngere Künstler, die erst eine Laufbahn betreten und sich noch eher nach Belehrung umzusehen pflegen, können sehr leicht durch das Ansehen eines Lehrers, dessen Worte überall Wohlklang haben, und der sich in Paradoxen gefällt, zu falschen und schwankenden Urtheilen und Anwendungen verleitet werden, die sich nach Jahren miſslungener Versuche kaum mehr als böse Angewöhnungen durch die lebhafteste Reue wieder gut machen lassen.

Da nun Gretry's Werk, auſser jenen vermischten Eigenschaften, auch noch viel zu viel Ungehöriges, philosophirende Gemeinplätze, die die Aufmerksamkeit zerstreuen und nur aufhalten, kurz Nebensachen enthält, die der Verfasser lang und breit über seine eigentliche Materie hinweggesponnen hat und woraus für uns Nichts zu machen ist: so habe ich, da bisher es Niemand anders hat thun wollen, mich entschlossen, dasselbe einer sorgfältigern Bearbeitung zu unterwerfen. Ich werde daher aus den weitläuftigen Mémoires einen lesbaren und gedrungenen Auszug zu machen suchen, der den eigentlichen Geist derselben gehörig darstelle, wobey aber auch der Stoff für Ergänzungen, und, wenn man will, Berichtigungen und Verbesserungen nicht unbenuzt bleibe. Jeder hat nun zwar seinen Gesichtspunkt; unterdeſs will ich mich vorsichtig bemühen, diesen so viel möglich aus dem allgemein von Kunstlehrern zugegebenen Gebiete der reinen Kunst und höhern Kritik zu fassen, nicht aber nach dem Sinn einer ältern oder neuern dominirenden Schule oder aus Vorliebe für eine gewisse gangbare Manier. Denn nur so kann man einem Ausländer nicht Unrecht thun. Zu dem Ende wird ein vollgültiger Künstler, Hr. Kapellmeister Reichardt, dem ich meine Arbeit zuvor mittheilen werde, mir dabey mit seinen mir höchst werth schei-

renden Urtheilen an die Hand zu gehen die freundschaftliche Gefälligkeit haben. Es sollen sonach bescheidene Bemerkungen werden, die ich dem verkürzten deutschen Texte nach Erfordernifs entweder unterlegen oder hinten anfügen und, so viel möglich, durch Aufstellung von guten und schlechten Beyspielen aus den praktischen Werken deutscher Tonkünstler zu erläutern und anschaulich zu machen suchen werde. Gretry hat dies mit seinen französischen ebenfalls auch gethan. Aber sie können uns nicht sonderlich viel helfen, theils der Sprache wegen, theils aber auch, weil sie durch viel überzeugendere und mehr zur Sache treffende Stellen aus unsern Werken abgelöst werden können.

Diese Arbeit denke ich nun bald so vollendet zu haben, dafs der Band, der höchstens 30 Bogen stark werden dürfte, zur künftigen Ostermesse soll erscheinen können. Den Verlag derselben hat die Breitkopf- und Härtelische Buchhandlung übernommen.

Dies alles nun blos zur vorläufigen Ankündigung und zur Verhütung von Kollisionen. Subscription oder Pränumeration wird übrigens nicht verlangt. Dessau, im August 1799.

Karl Spazier.

Ankündigung.

Geschichte der Musik in Denkmählern von der ältesten bis auf die neueste Zeit. Mit den Bildnissen der berühmtesten Tonsetzer, nach einem historischen Plane des Hrn. Doktor Forkel, Musikdirektors zu Göttingen, unter der Leitung der Herren, Georg Albrechtsberger, Kapellmeisters an der Domkirche zum heil. Stephan in Wien, Joseph Haydn, Doktors der Musik und Kapellmeisters des Hrn. Fürsten Esterhazy, und Anton Salieri, k. k. ersten Hofkapellmeisters; herausgegeben von Joseph Sonnleithner.

Von der Musik der Griechen und Römer haben wir nur sehr wenige und unbedeutende Denkmähler mehr. Die historischen Nachrichten, die wir besitzen, geben uns von ihr einen erhabenen Begriff, und wenn wir den Grad der Vollkommenheit, den die übrigen schönen Künste bey diesen Völkern erreicht hatten, erwägen, so kann man mit vielem Grunde fragen: warum sollten sie durch das Ohr nicht eben so richtig gefühlt haben, als durch das Auge? Doch auch zugegeben, dafs der theoretische Theil der musikalischen Kunst erst ungleich später so ausgebildet werden konnte, als er in der neuern Zeit ausgebildet worden ist, so ist doch der Verlust aller Denkmähler der alten Musik immer noch in andern Rücksichten zu beklagen. Aber auch aus der neuern Zeit, aus der Zeit der Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften, haben wir nur wenig Denkmähler. Viele sind verlohren, viele liegen auf Bibliotheken und Archiven zerstreut, oft ohne dafs man es selbst nur weifs. Man besizt zwar bereits mehrere vortreffliche Werke, in denen die Geschichte der Musik erzählend abgehandelt wird, und der grofse Nutzen derselben ist entschieden. Eben so gewifs ist es aber auch, dafs diese Werke noch nicht alles leisten, was geleistet werden konnte und sollte, die historische Abhandlung einer Kunst, die auf die Sinne wirket, kann den Verstand, aber nicht die Sinne befriedigen. Die strengste Angabe aller Dimensionen der Antiken würde uns keinen anschaulichen Begriff von diesen herrlichen Ueberbleibseln der alten Kunst geben. Indefs man nun Antikenkabinette und Gemähldegallerien anlegt, indefs man die Ueberbleibsel der alten Kunstmeisterstücke durch Zeichnungen verewigt, hat man für die Musik von dieser Seite noch beynahe nichts gethan. Sollte es nicht ein verdienstvolles Unternehmen, und gerade jezt, wo die Musik so allgemein geliebt wird, der wahre Zeitpunkt seyn, um eine ähnliche Sammlung der musikalischen Kunstwerke zu veranstalten, und in dieser Sammlung zugleich die fortschreitenden Belege der Geschichte der Musik aufzustellen? Ich unternehme es in der Hoffnung, dafs das Publikum das Bedürfnifs mit mir fühlen und mich unterstützen wird. Das Werk, das ich Geschichte der Musik in Denkmählern betittle, wird daher eine Auswahl der musikalischen Kunstwerke von jener Zeit an, von welcher die übriggebliebenen Denkmähler beginnen, bis auf die neueste enthalten. Eine historische Einleitung von Hrn. Doktor Forkel, dem Verfasser der berühmten Geschichte der Musik, wird vorausgehen. Der älteste Kirchengesang, das musikalische Drama der h. Hildegarde aus dem zwölften Jahrhunderte, die Lieder der Minnesänger, und die übrigen alten Gesänge der verschiedenen Nationen, die sogenannten Madrigalisten u. s. w., werden nach der Zeitordnung auf einander folgen. Man wird die Fortschritte der einzelnen Zweige der Kunst, der Kirchenmusik, der Oper, der Instrumentalmusik stufenweise verfolgen, und durch Belege anschaulich machen. Selbst die Biographien, welche die ausgewählten Werke eines jeden berühmten Tonsetzers begleiten sollen, werden vorzüglich in Bezug auf den Platz, den er in der Geschichte der Kunst behauptet, bearbeitet werden, so, dafs die Geschichte der einzelnen Künstler gleichsam Hand in Hand mit der Geschichte der Kunst selbst, fortgehen wird. Man wird von jedem Meister nur etwas und zwar das Zweckmässigste auswählen; aus den Zeiten, wo die Kunst noch in der Wiege lag, werden einige Proben von jeder Gattung hinreichen; und man wird dadurch desto mehr Raum für die Werke der Meister aus der Zeit der Blüthe und vollen Reife der Kunst gewinnen, an deren jetzigem Genufs und Erhaltung für die Unsterblichkeit man nothwendig ungleich mehr Antheil nimmt. Ein eigener Band ist den Melodien der verschiedenen Nationen gewidmet,

um auch die Verschiedenheit des gleichzeitigen Geschmacks darzustellen." Da mir die gröſsten Musiksammlungen offen stehen, da ich mir die seltensten Werke bereits verschafft habe, da mir nebst den obengenannten, auch viele andere der berühmtesten Kapellmeister und Bibliothecare ihre thätigste Unterstüzung zugesagt haben, so kann ich mit Grund alle billige Erwartungen des Publikums zu erfüllen, versprechen. Ich lade auch zugleich alle Besitzer seltener Kunstwerke ein, mir davon Nachricht zu geben. Das ganze Werk muſs, da man durch Jahrhunderte eine ähnliche Sammlung versäumt hat, nothwendig weitläuftig werden. Es ist auf 50 Bände in Folio, jeden zu 60 Bogen berechnet. Der Text wird wenig Raum einnehmen und wird in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache erscheinen. Die alte Musik wird man in alten und neuern Notenzeichen erhalten. Die Uebersetzung in die neuen Zeichen wird zum Theile Hr. D. Forkel, der auch die Biographien verfassen wird, zum Theile Hr. Röllig, Official an der Kais. Hofbibliothek, zum Theile andere besorgen. Die Bildnisse der Tonsetzer werden von sehr guten Meistern bearbeitet. Das ganze Werk wird gestochen. Mehrere Bände liegen bereit. Jährlich werden 10 Bände erscheinen, aber vor der Hand, wird man bey den Lieferungen selbst keine chronologische Ordnung beobachten, sondern erst am Schlusse des Werkes durch ein Register bestimmen, wie die einzelnen Hefte in dieser Absicht gereihet werden müssen. Das ganze Werk wird 100 Speciesducaten oder 460 Convenzionsgulden kosten. Wenn man erwägt, daſs jeder gestochene Bogen nur auf beyläufig 2⅔ Groschen Conventionsmünze zu stehen kommt, und diesen Preis mit dem gewöhnlichen Musikalienpreise vergleicht, wird man ihn gewiſs sehr gering finden. Jeder Bogen Text und jedes Bildnis werden eben so bezahlt. Man pränumerirt mit 12 Dukaten und bezahlt, wie man 2 Bände empfängt, 4 Dukaten, und so bis zum 44sten Bande, die 6 letzten Bände werden nachgeliefert. In 5 Jahren ist das ganze Werk in den Händen des Publikums. In der Folge wird es 600 Gulden kosten. Wenn sich nicht 250 Abonnenten finden, wird das Werk nicht erscheinen. Der Unterzeichnete ersucht die Personen, die zu abonniren geneigt sind, sich bald zu melden, und nebst Beysetzung ihres Chrakters und Wohnorts den Pränumerationsbetrag entweder an ihn selbst (in Wien in der Schüleratraſse No. 900) oder an die Banquiers, Gebrüder Hönig in Wien, einzusenden. Die Exemplare werden den Abonnenten, deren Verzeichnis einem Bande vorgedruckt werden wird, unmittelbar zugeschickt. Zur Beruhigung aller Abnehmer muſs er bemerken, daſs selbst auf den Fall seines Todes für die Fortsetzung des Werkes gesorgt ist. Da die Wichtigkeit und Neuigkeit dieses Unternehmens offenbar sind, so hofft er mit Zuversicht, daſs ihm die Groſsen, die vermöglichen Kunstliebhaber, die öffentlichen Bibliotheken, die geistlichen und andere Institute, unterstützen werden, und daſs er sich bald im Stande sehen wird, ein Werk zu liefern, das dem gebildeten Europa Nutzen und Vergnügen bringen soll.

Joseph Sonnleithner.

Ankündigung.

Seit 20 Jahren habe ich im theoretischen Fache Nichts mehr geschrieben, Niemanden kritisirt, Recensionen, die man mir antrug, abgelehnt, nur, wenn man es zu toll machte, mich vertheidigt.

Von meiner Toleranz gab ich bey der Gelegenheit der musikalischen Preisaustheilung im Jahre 1791 dadurch einen überzeugenden Beweis, daſs auf meine Veranlassung jeder Nichtvoglianer mit konkurriren, ja selbst ein solcher den ersten Preiſs erringen konnte; weil andere Schönheiten in seiner Komposition die grammatikalischen Schnizzer zudeckten.

Allein die unbändige Autorwuth meiner schreibseligen Landsmänner läſst mir, wenn ich auch in Nova Zembla oder Marocco still leben will, keine Ruh. Man nüzt meinen Namen *) wie den Springer auf dem Brete um Schach zu geben. Ein unberufener Schiedsrichter will seinen Namen gedruckt lesen. Ein zweyter Herostrat will den Tempel anzünden, weil er keinen bauen kann.

Es war noch nie eine Zeit, wo man so sehr nöthig hatte, selbst zu denken als jezt. Politische Staatsumwälzungen, philosophische Systemsumwälzungen, Religions- Gewissens- Denk- und Preſsfreiheit stehen auf der Tagsordnung, nur allein im Tonreiche **) soll Aufklärung Contrebande seyn.

Colporteurs, eingebildete Arkadienswächter, streifen wie irrende Patrouillen herum, kennen keinen anderen Zolltempel, als die Namen Bach und Kirnberger und halten jede neue Wahrheit wie verbothne Waare an. Die Recension eines Ungenannten, die Verbesserung und Umarbeitung einer fehlerhaften Tonfolge, worin weder meines Systems noch Namens Erwähnung geschicht, nimmt Hr. Müller in Leipzig für Aufforderung an, mein

*) Une malheureuse célébrité, schrieb Viotti an einen Freund.

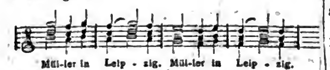
**) Ein Theaterdichter in Paris, der die musikalischen Autoren wegen ihres Vorzugs beneidete, und bey vielen Komponisten eine auffallende Ignoranz entdekte, sagte zu mir gramvoll: en musique on ne parle point raison.

seit 25 Jahren gekanntes System durch Autoritäten von ältern umstürzen zu müssen.

Nicht Hrn. Müller, sondern der Autorität kündige ich hiermit eine förmliche Fehde an. Nämlich, noch vor dem Ende dieses Jahrhunderts kömmt mein Choralsystem heraus, welches beweist, dafs weder die Bache noch Kirnberger oder Graun gewufst haben, was Choral sey, und zugleich einige Choralbegleitungen von Seb. Bach als Beyspiele von Fehlern zweyerley Art aufstellt; 1) von Lokalfehlern, d. i. gegen die Charakteristik der griechischen Tonarten, und gegen die hohe Einfalt, wodurch sich der andächtige Kirchengesang auszeichnen soll, 2) von allgemeinen Fehlern, die gegen alle Harmoniesysteme anstofsen, wozu ich jedesmal die Verbesserung und Umarbeitung liefern werde.

Nun, meine Herren Nachbether, diesem Systeme mufs man schlechterdings ein anderes System, das gründlicher ist; meiner Umarbeitung einen andern vierstimmigen Satz, der richtiger und sangbarer ist, entgegenstellen, oder — schweigen und eingestehen, dafs der noch kein Philosoph ist, der seinen Namen schreiben kann; noch kein musikalischer Schriftsteller, der die wichtige Entdeckung gemacht hat, dafs Vogler anders denkt, als seine Vorgänger.

Unterdessen habe ich Hrn. Müllers Unterschrift ohne Vorschläge, die Hr. Müller für Septimen ausgiebt, in Musik gesezt.



Klingt sie nicht gut: so mufs man mir aus den Arbeiten und Schriften beyder Bache, Kirnbergers und Marpurgs beweisen, dafs und warum diese Tonfolge *) im dreystimmigen Satze fehlerhaft ist.

Zwischen Kopenhagen und Hamburg
auf Reisen im Monat July 1799.

Abt Vogler.

Ich habe in der Stelle, welche Hrn. Abt Vogler so erbittert, nicht ein Wort für oder gegen sein System im Allgemeinen, sondern nur das geschrieben, dafs eine Stelle nicht darum, weil sie gegen irgend Ein System verstöfst, gerade überhaupt weggeworfen werden sollte. Dies liegt vor Jedermanns Augen. Auf in so renomistischen Tone abgefafste Herausforderungen werde ich mich nie stellen: auf anständige, meine Meynung gleichfalls anständig zu erklären, nie verweigern.

A. E. Müller.

Neue Musikalien, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig um beygesetzte Preise zu haben sind.

Lager, das, der Panduren fürs Clavier. tr. 4 Gr.

Maier, Ouverture aus Lodoiska. tr. 6 Gr.

— Cavatina: oh quanto l'anima, aus detto. tr. 4 Gr.

Paer, Aria: Un solo quarto d' ora, aus Intrigo amoroso. tr. 8 Gr.

Polonoise aus dem Ballet: Das Waldmädchen. tr. 6 Gr.

Mozart, Ariette avec Variations pour le Clavecin ou Pianoforte. No. 18. ar. 11 Gr.

Haydn, Adagio per Clavicembalo o Pianoforte. No. 5. ar. 5 Gr.

Albrechtsberger, Sei Fughe per L'Organo o Clavicembalo. Op. 8. ar. 1 Rthlr.

Bianchi, Sei Ariette Italiane con Accompagnamento di Arpa o Pianoforte. Op. 2. ar. 1 Rthlr.

Freund, 8 Variations pour le Clavecin ou Pianoforte. ar. 12 Gr.

Schuppanzigh, 9 Variations pour 2 Violons sur une pièce, tirée du Ballet Alcine. ar. 16 Gr.

Lolli, 12 Variationi per il Violoncello con Accompagnamento del Basso. Op. 2. ar. 16 Gr.

Eppinger, Sei Variationi per Violino e Violoncello, sul Duetto: Nel cor più non mi sento, dell' Opera la Molinara. ar. 12 Gr.

Gyrowetz, Quintetto per Flauto, Violino, due Viole e Violoncello. Op. 27. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.

Hoffmeister, Trois Duos pour 2 Flûtes. Op. 30. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.

— — — detto. — Op. 31. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.

Suppan, 12 Variations pour Clavecin ou Pianoforte sur le Duo: Die Milch ist gesünder. ar. 11 Gr.

Pleyel, 3 Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte avec Accompagnement d'un Violon ou Violoncelle. Partie 44. ar. 2 Rthlr. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

---

*) Ich bin gesonnen, alle Kritiken gegen mein neues System nach den Grundsätzen der alten Nichtsysteme in Musik zu setzen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten September. №. 50. 1799.

Nachrichten.

Ueber die Komposition des Klopstockischen Vaterunsers vom Hrn. Oberkapellmeister Naumann in Dresden, und über die Aufführung derselben am 21. Jun. zum Besten der vom Wasser Beschädigten).*

Aus einem Briefe aus Dresden im July d. J.

— Naumann hatte die Komposition des *Vaterunsers* erst kurz vor der Aufführung beendigt. In einem Augenblicke von Begeisterung wurde der ganze Entwurf dazu gemacht, und nur Eine Stelle haben wir durchaus verändert erhalten; das übrige alles ganz so, wie es in einer Stunde entworfen war. Fünf Vierteljahr arbeitete N. mit eisernem Fleifs daran und die Partitur, aus welcher er dirigirte, war die dritte. Ob nun gleich alles mit grofser Sorgfalt ausgearbeitet war: so ist doch gegenwärtig der grofse Künstler beschäftigt, das Ganze noch einmal zu revidiren und, nach Umständen, hier und da noch, Stellen einer schärfern Kritik zu unterwerfen, welches er mir mit liebenswürdiger Bescheidenheit selbst sagte. Da jezt so mancher ohne die geringste Feile, Musiken aller Arten, so zu sagen, aus dem Ermel schüttelt: so ist gewifs dies einer öffentlichen Bekanntmachung werth, damit die genialischen Geschwindarbeiter einsehen lernen, wie viel Fleifs und Studium zu einem wahren Kunstwerke gehoren.

Das Orchester war 180 Personen stark, und der Ort der Aufführung die Neustädter Kirche. Ein Orgelvorspiel machte den Anfang, wahrend dessen die Instrumente leise einstimmten. Nun folgte der 103. Psalm, von N. schon vor geraumer Zeit komponiert und ziemlich bekannt. Den Anfang des zweyten Theils machte, nach einer kleinen Pause, (wobey, im Vorbeygehen gesagt, auch nicht das allergeringste Nachstimmen bemerkbar war) eine vortrefliche Orgelfuge vom Hoforganist Binder meisterhaft gespielt, und, wenn ich nicht irre, auch von seiner Erfindung. Unmittelbar an den Schlufs desselben schlofs sich das *Vaterunser* an, und die trefliche Komposition dieses göttlich schönen Gedichts begann. Musikalische Schönheiten lassen sich nicht wörtlich darstellen. Ich will mir nur einige Bemerkungen erlauben. Die Paraphrase des Vaterunsers war fast durchgehends volle Orchestermusik, einige Soli ausgenommen. Nach der Beendigung einer jeden solchen Strophe, wo die eigentlichen Bitten des Vaterunsers folgen, trat allemal das Vocalchor (aus ohngefähr 30 Stimmen) nur von den Bässen und gröfstentheils sanften Blasinstrumenten begleitet, ein, und beym Schlufs desselben griffen die 4 Solosingstimmen die lezte Harmonie auf, und gaben dadurch, obwohl ganz piano, dem Ganzen noch durch kurze Wiederholung der Bitte, oft auch nur des Wesentlichsten derselben, den höchsten Ausdruck. Das Ganze machte eine grofse, rührende Wirkung; auf mein Herz drangen aber im Einzelnen ganz vorzüglich folgende Stellen ein:

Als Ausdruck der gänzlichen Ergebung in den Willen der gütigen, weisen Vorsehung, die Stelle:

Wohl ihnen, dass nicht sie u. s. w.

*) Diese Nachricht ist deshalb bis izt verspätigt worden, weil uns eine noch ausführlichere versprochen wurde, welche aber noch nicht eingegangen ist. d. Redakt.

und vorzüglich die beyden lezten Zeilen:

Wohl ihnen, wohl!
Und wohl auch uns!

Das schönste Gemälde eines glücklichen gesegneten Landes, wo die ganze Natur lacht, alles im Ueberflufs ist, alles die Hoffnung zur reichsten Erndte giebt, ist die Stelle:

Er hebt mit dem Halme die Aehr' empor

bis zu den Worten:

Weidet am Hügel das Lamm, das Reh im Walde: —

Mit dem Geiste eines Claude Lorrain mahlt hier Naumanns friedlicher Genius das ländliche Bild, und erregt bey dem Zuhörer beglückkende Gefühle für die Natur, Wohlwollen gegen Brüder, und Dank gegen den Vater alles Schönen und Guten. — Aber auf einmal wird man durch die Stelle:

Aber sein Donner rollt auch her, —

schrecklich aus diesen süfsen Empfindungen gerissen, und um und neben sich erblickt man nichts als gräfsliche Verwüstung. Ein dumpfer, bald ein wenig wachsender, bald abnehmender Paukenwirbel, gleich dem Donner von ferne, begleitet noch in dem Chor: *Unser täglich Brod gieb uns heute* — das Flehen der armen Menschen, die alle ihre schönen Hoffnungen auf einmal vernichtet sahen, und nur erst dann, wo die 4 Solostimmen durch die kurze Wiederholung die Bitte noch eindringender, flehender machen, verliert er sich. Doch nun verschwindet auf einmal die Scene ganz vor den Augen. Abgeleitet fühlt man sich von allem Irrdischen, hinübergezogen zu dem, was jenseits des Grabes ist. Die Frage:

Ob wohl hoch über des Donners Bahn Sünder auch und Sterbliche sind? —

greift in die Seele und erhebt sie voll von Ahndungen in höhere Regionen. O! diese Stelle, die der Schwierigkeiten so viele hat, ist tief empfunden, und herrlich wiedergegeben. — Worauf aber Naumann seinen ganzen Fleifs konzentrirt zu haben scheint, das sind die beyden lezten Strophen von den Worten an:

Gesonderte Pfade gehen zum hohen Ziel —

und besonders die Stelle:

Einige krümmen sich durch Einöden —

Den Schlufs macht eine 8stimmige Doppelfuge, reich an kontrapunktischen Schönheiten, verbunden mit Klarheit und Deutlichkeit. Naumann selbst gestand es mir am Tage nach der Aufführung, dafs ihm die Stelle:

Einige krümmen sich durch Einöden

und besonders die lezte Fuge unsaglichen Fleifs und Nachdenken gekostet haben, und wer nur ein wenig mit den Schwierigkeiten bekannt ist, die eine solche Arbeit mit sich führt, wird in diesem Geständnifs eben so viel Wahrheit als Bescheidenheit finden. — Den Eindruck — vorzüglich der hier ausgehobenen Stellen, werde ich nie vergessen.

Wie sehr sich das Dresdner Hoforchester den Vortrag des Kirchenstyls eigen gemacht hat, und wie einzig schön das Ensemble desselben überhaupt ist, ist bekannt genug. Da aber diesmal bey weitem der gröfsere Theil aus Künstlern bestand, die vielleicht nie oder doch nur sehr selten den Vortheil gehabt hatten, mit der Kapelle zusammen zu spielen, so verdient es gewifs die rühmlichste Erwähnung, dafs dieses gemischte Orchester diese gröfstentheils sehr schwere Musik nach einer einzigen Singprobe (wobey nur die Orgel mitgespielt hat) und einer ganzen Probe (welche leztere also eigentlich als die einzige zu betrachten ist;) aufgeführt und zwar vortreflich aufgeführt hat. Bey dieser Gelegenheit nenne ich Ihnen auch die 4 Solosingstimmen.

Sopran, Demoiselle Schäfer; eine sehr brave Sängerin, die sich schon seit einigen Jahren bey Naumann aufhält,

Alt, Dem. Huber; eine Dilettantin, so viel ich weifs.

Tenor, Hr. Miksch; Kammersänger.

Bafs, Herr **Paris**; Kammer- und Opernsänger.

Die Stimmen der ersten und der beyden lezten machten sowohl in den Solos als Quartettchören vortreffliche Wirkung. Das Publikum ist übrigens dem Hrn. Hausmarschall v. **Racknitz**, Hrn. Kanzler v. **Zedwitz**, Hrn. Appellationsrath **Körner** und Hrn. Stadtrichter **Fehre** Dank schuldig, da sie es sind, die dieses Meisterstück zur öffentlichen Aufführung brachten, und damit den edeln Zweck verbanden, Arme und Nothleidende zu unterstützen. Die Einnahme hat nach Abzug der Unkosten, die, so viel mir bewufst, nur die Erweiterung des Kirchenchors und der Druck der Textbücher verursachten, ohngefähr 1200 Rthlr. betragen.

Um diese schöne Komposition bekannter zu machen, haben mehrere Kunstfreunde **Naumann** ersucht, das Vaterunser herauszugeben, und ich freue mich, dafs er nicht nur entschlossen ist, dies zu thun, sondern auch einen kräftigen Orgelauszug der Partitur unterzulegen und die 8stimmigen Sätze auf 4stimmige zu reduciren, damit allenfalls sogar in einer Dorfkirche davon Gebrauch gemacht werden kann. Freylich werden dann immer ein guter Orgelspieler, und vier takt- und tonfeste Sänger dazu nöthig seyn. — Möge ihn nur nichts von der Idee abbringen, es wenigstens so, wie es aufgeführt wurde, öffentlich herauszugeben. Jeder Kenner und Liebhaber wahrer Kirchenmusik wird dies — und zugleich das wünschen, dafs es recht bald geschehen möge.

Recensionen.

Grande Simphonie à plusieurs Instruments, composée par Mr. J. Haydn. Oeuvr. 91. Augsbourg, chez Gombart et Comp. Editeurs et Graveurs de Musique. Dito No. II. et No. III. (Prix 3 Fl.)

Die erste dieser Sinfonien aus *G dur* fängt mit einem kurzen *Adagio* als Einleitung zu dem unmittelbar darauf folgenden *Allegro* an. Hierauf folgt ein *Allegretto* aus *C dur*: dann, wie gewöhnlich, *Menuetto con Trio* und zum Beschlufs ein 6/8 (*Finale*) *Presto* wieder aus *G dur*.
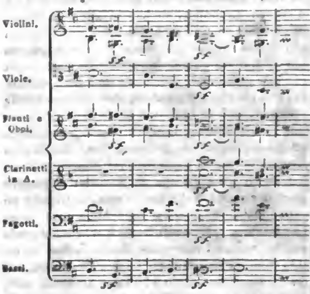
Die zweyte beginnt gleichfalls mit einem kurzen 3/4 *Adagio* in *D moll*. Dann aber folgt ein 4/4 *Presto* aus *D dur*; 2/4 *Andante*, *G dur; Menuetto con Trio* und zulezt *Finale vivace* aus *D dur*.

Auch die dritte aus *Es dur* fängt mit einem kleinen einleitenden 3/4 *Adagio* an, worauf ein 6/8 *Allegro con Spirito* folgt; dann ein variirtes 2/4 *Andante*, abwechselnd in *C moll* und *C dur; Menuetto con Trio* und zulezt wieder *Allegro con Spirito* aus *Es dur*.
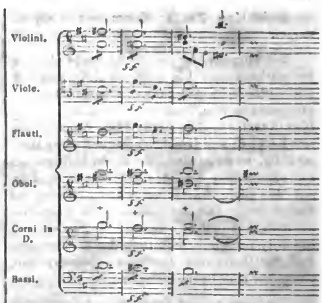
Recensent, der zwar die erste, schon bereits in diesen Blättern (No. 17) angezeigte Sinfonie nicht sehr genau kennet, dahingegen aber die beyden leztern nicht nur mehreremale gehört, sondern noch überdies die Partitur von beyden vor sich liegen hat, mufs gestehen, dafs er auch in diesen Sinfonien, so wie in allen Arbeiten, welche seit 20 und mehrern Jahren von diesem geist- und erfindungsreichen Verfasser erschienen sind, dessen unerschöpfliches Genie erkannt und bewundert hat. Er mufs aber auch, als **unpartheiischer** Recensent, eben so freymüthig gestehen, dafs er in diesen Sinfonien nicht etwa blos oberflächliche, sondern wirklich bedeutende Nachlässigkeiten gefunden hat, die ihn in Ansehung seines Urtheils über diesen grofsen, fast durch ganz Europa als Künstler allgemein geschätzten und beliebten Mann, aufrichtig zu gestehen, wirklich etwas schüchtern und verlegen machen. Er weifs freylich sehr wohl, wie vortheilhaft und mit vollem Rechte selbst die ersten Männer und Richter in der Tonkunst, unter denen er nur einen **Mozart** anführen will, über **Haydn** geurtheilet haben. Ohne zu untersuchen oder darüber zu entscheiden, in wiefern hin und wieder eins oder das andere dieser Urtheile mehr schön als wahr gewesen seyn mag und ist, (man sehe z. E. in No. 4 dieser Zeitung pag. 53.) glaubt er sehr gerne, dafs, wenn man auch ihn selbst und ein paar Dutzend andere Recensenten zusammenschmelzt, doch lange noch

kein Haydn —' um mit Mozart zu reden — daraus wird. Dem allen ohngeachtet aber glaubt er nicht nur, sondern hat sich fest davon überzeugt — dafs manche von Haydn's Arbeiten, namentlich die oberwähnten Sinfonien, nicht nur nicht verlohren, sondern gewifs gewonnen haben würden, wenn die darin enthaltenen so leicht zu vermeidenden oder zu berichtigenden Fehler, vermieden oder verbessert worden wären. Er weifs ferner, dafs vielleicht mehrere dieser Fehler den Abschreibern, Stechern, Nachstechern — und nicht Haydn zugerechnet werden müssen; indessen will er nur einige Stellen aus diesen Sinfonien zur Prüfung und Beurtheilung mittheilen, von denen er aus Gründen vermuthet, dafs Haydn selbst sie ganz so gesezt hat, und worin nur die, zur Beurtheilung nicht nothwendigen Instrumente weggelassen sind.
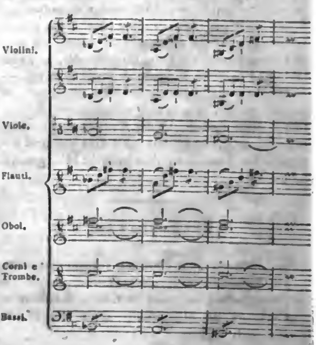
In dem $\frac{6}{8}$ *Presto* der 2ten Sinfonie steht:



Im 4ten Takte dieses Exempels scheint Haydn die in der Bratsche und dem Fagott unvorbereitete Verdoppelung der dissonierenden Quarte und die in der Bratsche darauf folgende unmelodische Fortschreitung in die Septime gewählt zu haben, um dadurch — einer verrdeckten Quinte zu entgehen. Ferner:



Man vergleiche dies Beyspiel mit dem vorigen. Dort scheint eine verdeckte Quinte mit Aengstlichkeit vermieden zu seyn, und hier folgen drey reine unmittelbar auf einander. Ferner:



Wäre es hier nicht ungleich besser, wenn die 2te Violine mit der ersten im *unisono* gienge?

Denn, wenn es die Trompeter und Hornisten, die ausser dem 2ten Oboisten auch noch den Pauker zum Gehülfen haben, nur einigermaſsen ehrlich meynen: so wird von dem f in den Flöten und der ersten Oboe wenig zu Gehör kommen.

In dem darauf folgenden äuſserst hübschen $\frac{2}{4}$ *Andante*, worin Haydn schon oft so glücklich war, und es auch hier wieder eben so sehr als jemals gewesen ist, befinden sich dennoch im *Minore* einige Harmonien, die freylich dem Recensenten nicht gefallen haben, aber nach einem gewissen neueren System sehr schön und vortreflich seyn mögen, und die er, um den Verehrern dieses Systems einen Beweis seiner Gefälligkeit zu geben, hieher setzen will. Es sind folgende:

Violini. 1.
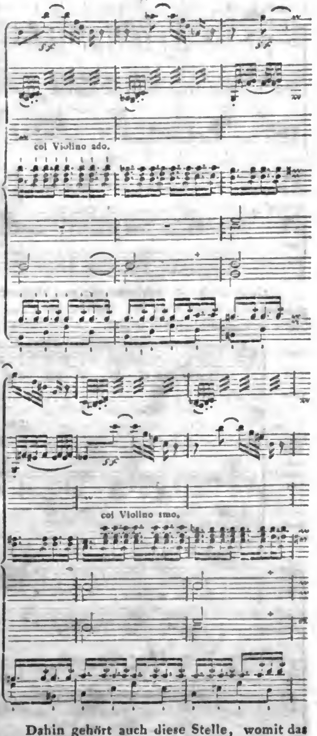
Viole.

Flauti e Oboi.
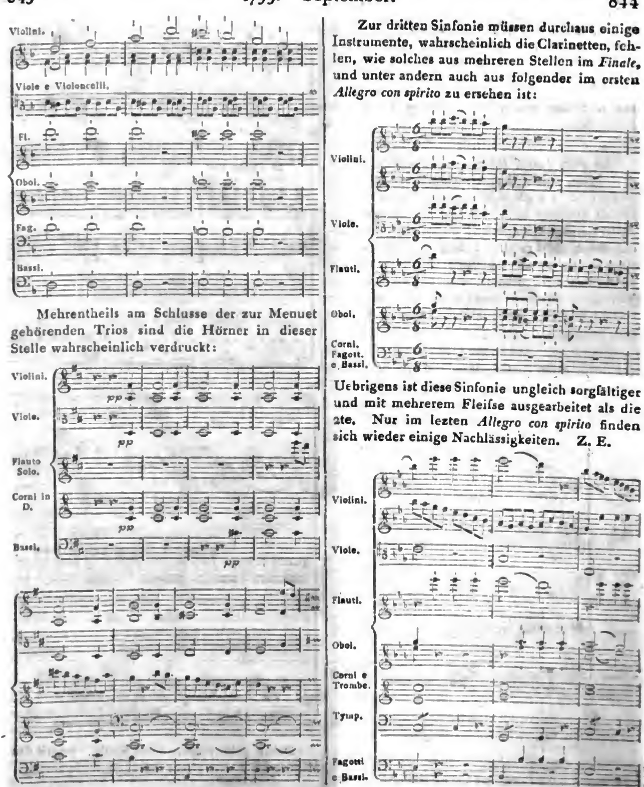
Corni in G.

Trombe in C.

Fagotti e Bassi.
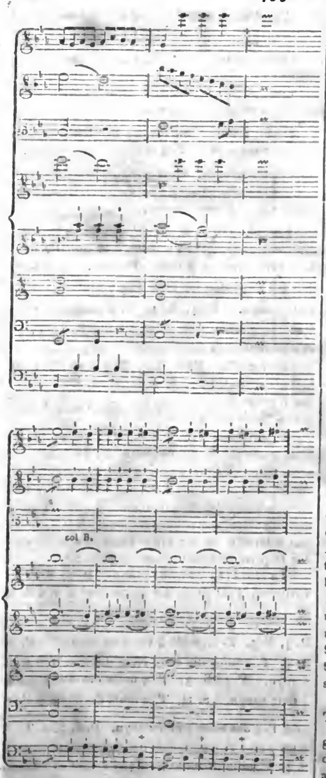


Dahin gehört auch diese Stelle, womit das Minore im *Finale vivace* dieser Sinfonie anfängt:
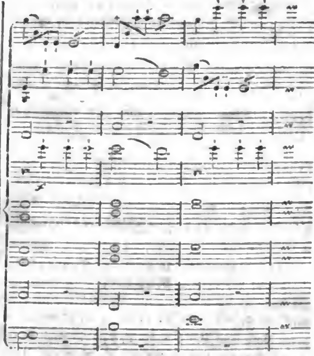


Mehrentheils am Schlusse der zur Menuet gehörenden Trios sind die Hörner in dieser Stelle wahrscheinlich verdruckt:

Zur dritten Sinfonie müssen durchaus einige Instrumente, wahrscheinlich die Clarinetten, fehlen, wie solches aus mehreren Stellen im *Finale*, und unter andern auch aus folgender im ersten *Allegro con spirito* zu ersehen ist:

Uebrigens ist diese Sinfonie ungleich sorgfältiger und mit mehrerem Fleiſse ausgearbeitet als die 2te. Nur im lezten *Allegro con spirito* finden sich wieder einige Nachlässigkeiten. Z. E.





Alle diese Fehler und Unvollkommenheiten können freylich, bey einer guten Exekution, nur von dem aufmerksamen Zuhörer bemerkt werden, und fressen sich, wie man zu sagen pflegt, leicht durch. Allein bey Haydn sollte sich doch wohl eigentlich nichts durchzufressen nöthig haben; von einem solchen Manne kann man mit Recht fordern und erwarten — daſs alles gut sey. Rec. bedauert recht sehr, daſs es weder Raum noch Zeit erlaubt, seine Leser auf eine ähnliche Art mit den Schönheiten und * * llkommenheiten in diesen Sinfonien bekannt zu machen, die selbst unter den Haydnschen zwey der vorzüglichsten sind, und worin er wieder so manche scheinbare Kleinigkeit bedeutend und interessant gefunden hat. Schlüſslich folgen hier nur einige der gröbsten Sünden der Abschreiber oder auch der Notenstecher.

In No. II. *Violino primo.* Pag. 2, System 4, Takt 2 muſs die 2te Note g seyn. S. 6 und folgende müssen die Bogen fast durchaus nur über die beyden ersten Stel gehn, und das 3te muſs abgestoſsen werden; auch fehlen sehr viele die-

ser Bogen etc. ganz. S. 11 muſs vor dem ersten 8tel g im letzten Takte ein ♯ stehen. S. 12 muſs das lezte 8tel im vorletzten Takte d seyn. P. 3, S. 1 muſs das erste 8tel im vorleztenTakte e seyn. P. 4, S. 4, T. 4, muſs das lezte 32tel e seyn. S. 15. muſs vor dem vorlezten 32tel e und S. 16 vor dem ersten e statt des ♮ ein b stehen. P. 5, S. 14, T. 6, 7 und 8 muſs statt fis immer a stehen. P. 6, S. 6, T. 4 muſs vor g ein ♯ stehen; T. 6 muſs daſs lezte 8tel a und T. 8 das erste 4tel h seyn. S. 11, T. 7 muſs h statt der 2viertelnote a stehen.

Violino secondo. P. 2, S. 13, T. 2 muſs das lezte 8tel *dis* seyn. P. 4, S. 1, T. 4 muſs das 2te 8tel in der Unterstimme *h*, und T. 8 das 2te und 3te *c*, *a* seyn. P. 5, S. 5, T. 11 muſs die erste Note und P. 6, S. 3, T. 5, wie auch S. 12, T. 12 das 2te 4tel *fis* seyn. P. 7, S. 6, T. 4 müssen die beyden lezten 8tel *cis*, *h* heiſsen.

Viola. P. 1, S. 5, T. 8 muſs vor dem 3ten 8tel c statt des ♯ ein ♮ stehen. S. 7 muſs von dem *fp* nach den 3 Taktpausen das *f* weggenommen werden. S. 9 muſs der Takt, worüber die 2 steht, ganz weg. S. 10, T. 1 muſs das lezte 8tel *gis* seyn.

Flauto. P. 3, S. 11, T. 1 muſs das 4te 8tel *fis* seyn, und T. 8 statt der ersten 4tel Pause eine 4tel Note *d* stehen. P. 4, S. 13 muſs die ganze Note *h* im 2ten Takte *d* seyn.

Oboe primo. P. 1, S. 1 am Ende muſs *fp* und S. 2, T. 1 und 2 das *fp* unter der lezten Note stehen. P. 3, S. 4 muſs der 8te Takt *bis* seyn.

Oboe secondo. P. 1, S. 12, T. 7 muſs das erste 4tel *fis* seyn.

Clarinetto primo. P. 2, S. 9, T. 11 muſs die 2te halbe Note *e* seyn.

Clarinetto secondo. Muſs im *Trio* nach den ersten 12 Taktpausen vor dem *b* im 2ten Takte ein ♮ und im *Finale* S. 4 vor der 2viertelnote *f* ein ♯ stehen.

Corno primo. P. 1, S. 9 muſs statt *p* ein *f* stehen.

Corno secondo. Im *Finale* S. 8, T. 5 muſs die 2te halbe Note nicht *e* sondern *c* seyn.

Clarino primo. Im *Finale*, S. 1 fehlt der Bogen über 1. 2. S. 5, T. 4 muſs *d* statt *g* stehen.

Clarino secondo. Muſs auf dem lezten System der ersten Seite nach den 10 Taktpausen im 4ten Takte die 4tel Note *d* seyn.

Fagotti. P. 2, S. 11, T. 9 und 10 müssen die 8tel weggestrichen werden und nur die beyden 2vierlelnoten *d* stehen bleiben. S. 13 nach den 2 Taktpausen im 2ten Takte muſs das lezte 8tel $\frac{d}{h}$ seyn. P. 4, S. 4, T. 5 muſs das erste 6tel des vierten 4tels *d* seyn, und S. 6, T. 11, *A* statt *H* stehen.

Violoncello. P. 1, S. 8, T. 4 muſs das lezte 8tel *gis* seyn. P. 3, S. 11 fängt der Bogen über der 1. einen Takt zu früh an. S. 14, T. 4 fehlt *p*. und nach den 9 Taktpausen *ff*.

Contrabasso. P. 2, S. 5, T. 10 muſs die 2te Note *g* seyn. S. 9 fehlt nach der Reprise: *col' arco*, S. 10, T. 10: *pizzicato* und S. 12, T. 3 wieder *col' arco*. Pp. 3, S. 5 fehlt zu Anfange *pp* und S. 10 wieder der Bogen über 1. 2. S. 14 nach den 9 Taktpausen wieder *col' arco*. NB. In einigen Stimmen ist der erste Theil des Trios statt der Reprise zweymal ganz ausgedruckt.

In No. III. *Violino primo.* P. 2, S. 11 im vorlezten Takt muſs das lezte 16tel *c* und S. 12 im ersten vollen Takte das lezte 16tel *es* seyn. P. 3, S. 3, T. 2, fehlt ♮ vor dem 2ten *g*. P. 4, S. 4, T. 5 muſs die erste Note des zweyten 4tels *f* seyn. P. 5, S. 3, T. 4 muſs das zweyte 4tel *c* statt *e* seyn. S. 14, T. 2 muſs das erste 8tel *es*, und T. 4 das lezte 8tel *des* seyn. P. 6, S. 5, T. 6, fehlt *f* und T. 7 muſs daſs lezte 8tel *es* seyn. P. 7, S. 4, T. 10 muſs im dritten 4tel *b* statt *as* stehen.

so wie auch S. 5, T. 1, *b* statt *c* und P. 8 im dritten Takte von unten *es* statt *g*.

Violino secondo. P. 2, S. 9, T. 4 muſs das erste 16tel *f* seyn. P. 4 auf dem lezten System, T. 6 fehlt ♮ vor *b*. P. 5, S. 1, T. 8 muſs das erste 32stel *d*, P. 6, S. 15, T. 6, das erste 4tel *es* seyn, und P. 7, S. 5, T. 11 *g* statt *f* stehen.

Viola. P. 2, S. 4, T. 1 muſs das vierte 8tel *as* seyn, und S. 13, T. 6 statt des ♮ ein *b* vor *d* stehen.

Flauto und *Oboe primo* sind ziemlich richtig.

Oboe secondo. P. 2, S. 3, T. 3 muſs das 16tel *d* seyn.

Corno primo. P. 2, S. 9 muſs zu Anfange *ff* statt *p* stehen.

Corno secondo. Auf der ersten Seite, S. 4 müssen die beyden lezten Noten *e e* seyn. Im *Finale*, S. 2 muſs der 5te Takt weggestrichen werden, S. 3 hingegen der 12te *bis* seyn, und S. 9 steht das *ff* einen Takt zu früh.

Clarinetti fehlen ganz.

Clarino primo. P. 1, S. 13 muſs die lezte Note *c* seyn.

Tympani. P. 1, steht das lezte *ff* ein 4tel zu früh.

Violoncello. P. 2, S. 9, T. 2 muſs das zweyte 16tel des dritten 8tels *as* seyn. P. 3, S. 14 zu Anfange fehlt *col' arco*, so wie auch kurz vorher einmal und im *Trio*.

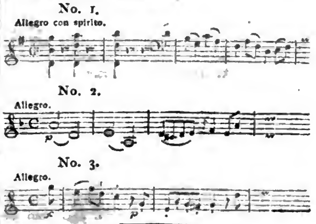
Contrabasso. Auch in diesem fehlt mehreremale *col' arco*, unter andern P. 3, S. 14 beym 6ten Takte. —

Diese hier angeführten Druckfehler sind aber bey weitem noch nicht alle, sondern nur die auffallendsten. Auſser diesen fehlen noch eine Menge *f. p. fz.* u. dergl. oder sind auch versezt. Auch der Stich ist hin und wieder schmierig und unverhältniſsmäſsig enge.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composés et dédiés à son Excellence Mr. le Comte Joseph Erdödy de Monyorörerek etc. par Joseph Haydn. Oeuvre 75. à Vienne chez Artaria et Comp. (3 Fl.)

Diese Quartetts, deren Daseyn und Anzeige dem Recensenten eine wahre Freude macht, sind wieder ein neuer Beweis von der unerschöpflichen und unversiegbaren Quelle der Laune und des Witzes ihres berühmten Verfassers, und ganz seiner werth. Recensent wüſste keines darunter als vorzüglich auszuheben, denn sie sind alle schön und originell; doch dürfte vielleicht das dritte und lezte, vorzüglich wegen seines, schon bereits als Lied bekannten, hier aber ganz vortreflich variirten, Andante's, den allgemeinsten Beyfall erhalten. Ja, selbst die im ersten Allegro dieses Quartetts angebrachte Nachahmung der Sackpfeife oder des Dudelsacks wird ihre Verehrer und Liebhaber sicher finden. Zu bedauern ist es, daſs, in dem übrigens sehr deutlichen Stich, so oft die nothwendigsten Zeichen des Ausdrucks, z. E. *piano*, *forte* etc. fehlen. In dem *Finale presto* des lezten Quartetts ist sogar in der Bratsche entweder nach dem 20sten Takte eine Taktpause oder auch nach dem 22sten dieser Takt [Notenbeispiel] weggelassen.

Schlüſslich sezt Recensent noch die Anfänge dieser Quartetten, um sie nicht mit andern zu verwechseln, hierher.



Musikalische Bagatellen von Carl Wilhelm Maizier. Erstes Heft. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. (Preis 12 Gr.)

Wegen der bescheidenen Benennung kann man diese kleinen Klavier- und Singstücke nicht wohl vor ein strenges Gericht ziehen. In der Welt giebts viele und weit gröſsere Bagatellen, die eine pomphafte Ankündigung vor sich her haben, als wären sie wichtige Dinge; warum soll man es mit solcher unschuldigen Spielerey, als diese hier ist, so gar genau nehmen? Es sind ja nur ein Marsch, sechs Angloisen, ein Walzer und sieben Stück Lieder, die in der Welt durchwollen; man kann ihnen ja wohl, wie so vielen ihrer Brüder und Schwestern, Platz machen; weit werden sie so nicht kommen.

Doch so ganz das Schlechteste darunter, die Lieder, durchzulassen, ohne mit dem Verf. ein vertrautes Wörtchen zu sprechen, das geht doch auch nicht. Sie haben so eine gewisse Weise, die von der neuern Art seyn soll und nach etwas klingt, und da möchte der Verf., wenn wir ihn diesmal friedlich und schiedlich durch das Thor ins weite Feld ziehen lieſsen, bald einmal wiederkommen, und mit neuen ähnlichen Produkten passiren wollen. Ueberdem möchten ihm das mehrere nachmachen, und ein Kunstschleichhandel daraus entstehen, wider den Recensenten eigentlich angestellt sind. Also Herr Autor, ein Wort im Vertrauen! —

Wir wollen uns nicht mit der ganzen Liederschau, von *Michels Heirathsantrag* an gerechnet, die Zeit verderben, nur wegen des leztern, was Sie aufgepackt haben, sollen Sie ein freundliches und spaſshaftes Wort mit sich reden lassen.

Erstlich, wie können Sie ein so albernes Lied, als das vom Märkischen Poeten: *An Henriette, Abends um zehn Uhr in der Laube*, (also ja nicht früher oder später!) komponiren, worin die F l e d e r m ä u s e ihr Wesen treiben und worin man sehen soll, wie die Poetenbraut „vom Wassergieſsen müde, ihre blonden Locken *unters weiſse Abendhäubchen schiebt!*"

Fürs andere, wie wird Ihnen jezt (denn unstreitig, wir wollens hoffen, sezt Ihnen schon die Reue zu) bey Ihren Deklamationen zu Muthe, wovon wir unter dem Vielen nur den Anfang dieses Liedes hersetzen wollen.

Zärtlich.

Duf-tend von den na-hen Erd-beer-bee-ten.

Und vor allen Dingen, was haben Sie dem ehrlichen Narren von seufzendem Liebhaber angethan? Belieben Sie selber zu beurtheilen. Der Poet sagt: (es ist, als sähe man ihn leibhaftig)

Still und einsam wandl' ich auf und nieder,
Breche Rosen mir und blauen Flieder,

Hol-des Mäd-chen und — ge-den - ke dein!

Nun aber kann man doch nicht fordern, daſs die Poeten, zumal durch das Wörtchen *und* zu höherer Begeisterung geweckt, von ihren Gefühlen über alle Grenze des männlichen Vermögens bis zur Weiberstimme hinauf getrieben werden, vielmehr steht anzunehmen, daſs sie des Abends um zehn Uhr unter dem Dufte des blauen Flieders sich einen Katharr zuziehen und solchen Ausflug nicht wagen können. Wozu haben Sie sich nun wohl auf den Leitern dieser köstlichen Poesie so bis zur Ungebühr verstiegen? — Sie mögen in Ihrem Gewissen darauf antworten.

Rec. möchte gern aus Theilnehmung einen Theil der schweren Schuld auf sich nehmen, wenn's angienge, auch lieber im Stande seyn, von diesem freundlichen Worte der Kritik sagen zu können, wie es am Schlusse des ersten Liedes heiſst:

auch bleibt es nur zwi-schen uns Bei-den.

Aber das ist nun einmal dem Wesen gedruckter Recensionen zuwider, und zu mündlicher oder schriftlicher Zurechtweisung hat er weder Recht

noch Veranlassung. Also muſs es schon dabey sein Bewenden haben.

Hero und Leander. Romanze von Bürde, in Musik gesezt von G. Bachmann. Offenbach bey J. André. (24 Xr.)

Sich singend eine romantische Begebenheit vergegenwärtigen, die Empfindung zur Quelle hat oder auf leidenschaftliche Bewegung der Seele führt, das ist allerdings wohl in dem Vermögen und dem Gebiete der Kunst gegründet. Allein es gehört Empfindung und ein feiner Geschmack dazu, um in dieser Gattung nichts Alltägliches hervorzubringen, und nicht, statt die Romanze oder Ballade durch ein lebendiges, treues Tongemälde aufzufrischen, sie vielleicht durch einen unbestimmten oder wenig und nichts sagenden gleichförmigen Sang, in bunten Nebenformen (Klavierbegleitung) immer wiederkehrend und durchgetrieben durch die verschiedenartigsten Strophen, nur mit einiger Beugung und Veränderung, langweilig und frostig zu machen.

Rec. hält sich verbunden Hrn. Bachmann, der sonst Anlage zeigt, statt aller weitern Beurtheilung dieser Kleinigkeit, die doch nur auf das Nehmliche hinauslaufen und das lezte bestätigen würde, diese Anmerkung, zu weiterm Ueberdenken und fernerer Anwendung, wofern er Selbstkenntniſs genug hat, für ähnliche Fälle anzuempfehlen.

Variations pour le Pianoforte, composée et dedié (composées et dediées) a Mad. la Comtesse d'Oppersdorff, par G. Rieger. Oeuv. V. Augsbourg chez Gombart. (48 Xr.)

Diese Variationen haben nicht allein ein sehr liebes, flieſsendes, fast nur gleich schon zu figurirt vom Basse begleitetes Thema, sondern es ist auch durchgängig gut gehalten und die ganze Ausführung ist recht flieſsend und angenehm. Rec., dem das Variationengeleyer nach gerade recht zum Ekel geworden ist, kann nicht umhin, diese angezeigten den besseren beyzuzählen, und da sie, ohne leer und kahl zu seyn, keine beliebte Capriziositäten und undankbare Schwierigkeiten haben, wie sie die Unnatur und die Sucht zu paradiren jezt so häufig bey solchen Veranlassungen hervorbringt, so mag er sie wohl in recht vieler Hände wünschen.

Des Mädchens Klage, ein Gedicht von Schiller; in Musik gesezt von G. Bachmann. Augsburg bey Gombart. (24 Xr.)

Ist auch, ein Paar wesentliche Fehler der Accentuation abgerechnet, von Hurka (siehe No. 23 dieser Z.) ganz gut komponirt, und da hier nun auch guter empfindungsvoller Gesang und der Sinn wohl getroffen ist, so hat man nun die Wahl. Hr. B. deklamirt verständig und nimmt Rücksicht auf Einheit der Empfindung des Ganzen, ohne zu sehr abzuschweifen; die abwechselnde Verschiedenheit beruht nur auf veränderte Taktart und Bewegung, wobey die Grundmelodie mit ihrer Harmonie gut gehalten ist, und wieder durchbricht. Hr. H. sieht mehr auf süſsen schmeichelnden Gesang, soviel Rec. noch erinnertlich ist. In der Hauptsache treffen sie indeſs beyde zusammen, wie dies auch nicht anders seyn kann. Manier bleibt immer jedem besonders.

Anekdoten.

Noch einige Kleinigkeiten aus Mozarts Leben, von seiner Wittwe mitgetheilt.

1.

Als Mozart das zweyte der sechs J. Haydn dedicierten Quartetten komponierte, war seine Frau zum erstenmale in Kindesnöthen. Er arbeitete in demselben Zimmer, wo sie lag. So oft sie ihre Leiden äuſserte, kam er auf sie zu, um sie zu trösten und aufzuheitern; und wenn sie etwas beruhiget war, gieng er wieder zu sei-

nem Papier *). Die Menuet und das Trio sind just bey der Entbindung komponirt.

2.

Diese Quartetten hatten hier und da ein sonderbares Schicksaal. Als der verstorbene Artaria sie nach Italien geschickt hatte, erhielt er sie zurück — „weil der Stich so gar fehlerhaft wäre“ — Man hielt nehmlich dort die vielen fremden Akkorde und Dissonanzen für Stichfehler. In der Folge besann man sich freylich eines Bessern. Doch ergieng es dieser Arbeit M.s in Deutschland hier und da nicht besser. Der verstorbene Fürst Grassalkowich z. B. liefs einst dieselben Quartetten von einigen Spielern aus seiner Kapelle aufführen. Einmal über das andere rief er: „Sie spielen nicht recht!“ und als man ihn vom Gegentheil überzeugte, zerrifs er die Noten auf der Stelle **).

3.

Mozarts Gattin hatte einen Hund, der ihr sehr zugethan war. Auf einem Spaziergange im Augarten schwatzten beyde über das treue Thier, und sie sagte: Thue einmal, als wenn du mich schlügest: er wird garstig auf dich zufahren! — Indem M. den guten Rath befolgte, trat der menschenfreundliche Kaiser Joseph aus einem Sommerhause —

Ey, ey, drey Wochen erst verheyrathet, und schon Schläge?

M. erzählte ihm den Zusammenhang und der Kaiser lachte. In der Unterredung, welche Joseph nun fortführete, fragte er Mozarten:

Erinnern sie sich noch der Anekdote mit Wagenseil? ***) und wie ich Violin spielte, und Sie unter den Zuhörern im Vorzimmer, bald — „Pfui, das war falsch;“ bald, „Bravo,“ riefen.

Kurze Anzeigen.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte u. s. w. von Köhne. Berlin bey Hummel. (18 Gr.)

Verdienen kaum eine blofse Anzeige; denn sie sind, wie je etwas von der Art, unter aller Kritik. Die Beweise davon stehen dem Autor, auf Verlangen, alle Augenblick zu Diensten.

Sonate pour le Pianoforte, avec l'Accomp. d'un Violon et Violoncelle, comp. et dediée à Mlle. Wendt par J. Detouches. Oeuv. XI. Augsbourg chez Gombart et Comp. (1 Fl. 24 Xr.)

Man kann diese Sonate, die weder in ihrer Erfindung noch Ausarbeitung etwas Merkwürdiges hat, aber zu einem Gesammtspiel der angegebenen drey Instrumente ganz brauchbar für gemeinere Spieler aus der Mittelklasse ist, neben vielen ähnlichen, wie sie jezt herauskommen, durchgehen lassen.

*) Er komponierte nehmlich nie am Klavier, sondern schrieb Noten, wie Briefe, und probierte einen Satz erst, wenn er vollendet war.

**) Der heilige Hieronymus warf Lykophrons *Kassandra* in die Flammen mit gleichem Feuereifer und aus gleicher Ursache — weil er sie nicht verstand. Der Heilige war aber ehrlich genug, dies offenherzig zu gestehen, was bey Mozarts Gegnern nicht immer der Fall gewesen ist.

***) Diese stehet schon in M's Biographie im Schlichtegrollischen Nekrolog. M. wurde nehmlich, als ein Knabe von sechs Jahren, von seinem Vater an den Wiener Hof gebracht und spielte vor dem Kaiser Franz I. Dieser trat zu ihm und wollte ihm umwenden — Nein, sagte der Kleine, lass du den Herrn Kapellmeister Wagenseil mit hereinsehen: der versteht's! —

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XIX.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September. № XIX. 1799.

Pränumeration auf Mozart's Requiem und übrige grössere Werke in Partitur.

Der fünfte Heft unserer Ausgabe der Mozartschen Werke, welcher eine Sammlung von 30, grösstentheils noch unbekannten, kleineren Gesangstücken enthält, ist nun fertig und wird an die Pränumeranten versandt. Der sechste und alle folgenden in dieser Nummer fortlaufenden Hefte werden in ununterbrochener Reihe Mozart's noch übrige Klavier- und kleinere Gesang-Sachen, und darunter manches noch unbekannte und vortrefliche liefern.

Um jedoch auch einen andern grossen Theil der Kenner und Liebhaber Mozartscher Musik, welche seine grösseren Werke in Partitur zu besitzen wünschen, früher zu befriedigen, werden wir nun auch mit dieser zweiten Hauptabtheilung der Mozartschen Werke, seinen vollstimmigen Kompositionen, den Anfang machen, und sie in einer besondern Reihe von Nummern liefern, ohne dadurch die Ordnung und den Fortgang der Klavier-Sachen zu stören.

Die Einrichtung bleibt dieselbe wie bey den bisher gelieferten Klavier-Kompositionen: gleiche Stärke und Format der Hefte, gleicher Umschlag und gleicher Preis, der Heft einen Laubthaler oder $1\frac{1}{2}$ Rthl. Sächs. Pränumeration; wobey wir auch die nämliche Vergütung für die Sammler (das 5te Exemplar frey) anbieten. Nach geschlossener Pränumeration kostet jeder Heft 3 Rthl. Um jeden Abnehmer so viel möglich zu befriedigen werden wir die Opern und Kirchen-Kompositionen immer wechselnd auf einander folgen lassen.

Den Anfang werden wir mit

Mozart's Requiem.

seiner letzten und vollendetesten Musik machen, und dasselbe nach dem uns von Mozart's Wittwe hierzu mitgetheilten Manuscripte abgedruckt, in 2 Heften liefern, so dass die ganze Partitur dieses Meisterwerkes, von welchem bis jezt nur wenige und noch überdies fast durchgängig unvollständige und sehr fehlerhafte Abschriften ins Publikum gekommen und theuer bezahlt worden sind, im Pränumerations-Preise nicht über 3 Thaler Sächs. oder 1 Ducaten zu stehn kommt. Dem lateinischen Original-Texte wird eine gute deutsche Uebersetzung unterlegt werden, um diese Musik auch für protestantische Kirchen brauchbar zu machen. Sobald jedoch der Druck, welchen wir bereits angefangen haben, geendigt und damit die Pränumeration geschlossen ist, können wir kein Exemplar unter 6 Rthlr. verlassen. Wir bitten daher diejenigen, welche der Pränumeration beyzutreten wünschen, sich nicht damit zu verspäten.

Auf das Requiem wird die Partitur einer der beliebtesten Mozartschen Opern folgen. Da Mozart's Wittwe uns die Original-Partituren von Mozart hierzu mittheilen wird, so können wir die grösste Vollständigkeit und Korrektheit versprechen. Die meisten dieser Partituren werden nicht über 4 Hefte ausmachen und daher im Prän. Preise nicht über 6 Rthlr. zu stehen kommen. Den Texten werden wir immer eine gute Uebersetzung beyfugen, um sie für Deutsche und Ausländer gleich brauchbar zu machen.

Dass die einzelnen Hefte, aus welchen jedes Werk bestehen wird, nicht getrennt werden können und dass wir mithin bey jeder Partitur nur Pränumeration auf das ganze Werk, nicht aber auf einen einzelnen Heft annehmen konnen, haben wir nicht nöthig erst zu erinnern.

Uebrigens sind diejenigen, welche bisher auf Mozart's Klavier-Kompositionen pränumerirten, keineswegs gehalten, auch an den Partituren der grösseren Werke Theil zu nehmen, so wie diejenigen, welche auf die Partituren abonniren, auch nicht für die Klavier-Sachen verbindlich gemacht werden.

Leipzig im September 1799.

Breitkopf und Härtel.

Kurze Gegenantwort auf die, in No. XVII. des Intelligenz-Blattes enthaltene, Antwort des Hrn. G. F. Heyers in Giessen.

Zu 1) Nach Herrn Heyers Versicherung soll, ausser dem Bezirke der dasigen Gegend, von Portmanns leichtem Lehrbuche der Harmonie u. f. auch nicht ein einziges Exemplar in das grössere Publikum gekommen seyn. Gleichwohl besass nicht nur der Unterzeichnete bereits 1790 ein Exemplar davon, sondern laut des vorgedruckten Abonnentenverzeichnisses sind unter andern auch nach Bautzen, Bonn, Düsseldorf, Elberfeld, Erlangen, Göttingen, Mörsburg am Bodensee, Mannheim, München, Nürnberg, Wesel u. a. m. über funfzig Exemplare gekommen. Liegen denn wirklich alle diese Orte in dem Bezirke der dasigen Gegend? Der Einsender ge-

steht mit Beschämung seine Unkunde in der Geographie. — — Herr H. giebt das Factum zu, dass er ein 1789 herausgekommenes, aber nicht gegangenes, Buch 1798 als neu erschienen angekündigt, und statt des alten Titelblattes ein anderes mit dem Zusatze: Neue Auflage, 1790. beygelegt habe. Ob dies eine Rüge verdiente oder nicht, und ob die Distinction zwischen Neue Auflage und neue verbesserte Auflage die Rüge widerlegt, dies überlässt der Unterzeichnete der Entscheidung des unpartheyischen Publikums.

ad 2) Hr. Heyer — der unstreitig eine Anfrage von einer Rüge zu unterscheiden wissen wird — scheint eine ganz eigne Logik zu haben, wenn er schliesst, dass derjenige, der nach einem ihm unbekannt gebliebenen Buche fragt, und es allenfalls für den doppelten Ladenpreis bezahlen will, an der Existenz desselben zweifele. — Ferner hat Hr. H. in der Eil den Umstand übersehen, dass der Titel des Buchs: Musikalischer Unterricht u. f. auch nicht in Forkels und Gerbers namhaft gemachten Schriften steht. Was man doch in der Eil übersehen kann! — Von der Existenz des Lehrbuchs hingegen konnte der Anfrager leicht überzeugt worden seyn; denn 1) besass er, wie schon gesagt, schon 1790 selbst ein Exemplar davon; 2) wird das Lehrbuch in den so eben gedachten, von Hrn. H. aber unglücklicher Weise übersehenen, Schriften des Hrn. D. Forkel und Gerber angeführt; 3) befindet sich im 117ten Bande der allg. deutschen Bibliothek, und in No. 21. der Speyerschen musik. Realzeitung vom Jahr 1790. eine Recension dieses Buchs; 4) erwähnt Portmann selbst, in der Vorrede zu den neuesten und wichtigsten Entdeckungen u. f. das Lehrbuch; aber freylich nicht mit völliger Zufriedenheit. — Nun wird Hr. H. hoffentlich doch wohl ohne grosse Anstrengung begreifen können, wie sich das zusammenreimet, dass man Portmanns leichtes Lehrbuch kennen kann, ohne deshalb auch dessen, in den genannten wichtigen Schriften nicht angezeigten u. s. f. musikalischen Unterricht zu kennen. — Dass aber des leztern Werkchens in der Vorrede zu dem Lehrbuche wiederholt gedacht werde, ist — mit Herrn H. Erlaubniss — eine offenbare Unwahrheit. Nicht eine Sylbe steht in der Vorerinnerung beyder, dem Unterzeichneten jezt noch gehörigen Exemplare des Lehrbuchs von dem musikalischen Unterrichte. Auch in dem, von dem Hrn. Verleger dieser musikal. Zeitung erhaltenen, Exemplare wird des Portmannischen Werkes mit: Musikalischer Unterricht u. f. nicht gedacht. —

ad 3) Blos aus einer Art von Schonung, folglich in recht gut gemeinter Absicht, schrieb der Anfrager: Eine gewisse Buchhandlung, weil er damals glaubte, Hr. H. werde sich in diesem Fall nicht gern genannt sehen. Ob aber Portmanns Theorie verthdigigt wird, oder nicht, das kann dem Anfrager sehr gleichgültig seyn. Aber einen sehr geübten Vertheidiger erfordert diese Theorie, wenn die drey Recensionen in der allg. Literatur-Zeitung 1799. No. 129. in dieser musikalischen Zeitung, No. 29–32, und im 46. Bande der neuen allg. deutschen Bibliothek S. 75–98. gründlich widerlegt werden sollen. Eine Arbeit, an die sich wenigstens der Unterzeichnete nicht wagen würde. — Uebrigens scheint Hr. H. das: De mortuis nil, nisi bene etc. weit auszudehnen, wenn er es auch auf die Schriften und Lehrsätze des Verstorbnen angewandt wissen will. Oder erklärt etwa der Verleger auch das neueste Portmannische Werk schon pro mortuo? Das wäre doch wirklich noch zu früh — Ausserdem hat man es jezt noch nicht für unmoralisch gehalten, die Schriften der Verstorbenen kritisch zu beleuchten. Auch würde es in der That für die Wissenschaften sehr nachtheilige Folgen haben, wenn man bey der Beurtheilung neuer Meynungen und Systeme darauf, dass der Autor kurz nach der Bekanntmachung derselben gestorben ist, Rücksicht nehmen sollte. Ein Nachtheil, der freylich manchem Verleger nicht einleuchten will. Ueberdies schrieb Portmann, der selbst viel, und zum Theil sehr hart, tadelte, (S. die neuesten Entdeckungen u. f. S. 73 ff.) in der Zuschrift an die Herrn Musikgelehrten ausdrücklich, „dass ihm die strengste Prüfung, sie offenbare sich auch in welchem Tone sie wolle, die willkommenste seyn werde.“ (Leichtes Lehrbuch der Harmonie u. f.) Was will denn sonach Hr. H.? Ist es von dem Käufer eines Buchs lieblos gehandelt, wenn er dem Urtheile des Autors beystimmt? Und mehr hat der Unterzeichnete nicht gethan, wie sich dies aus den in der Rüge citirten Stellen ergiebt. Dass aber das leichte Lehrbuch auch mit einem dritten, vierten u. s. f. neuen Titelblatte wohl schwerlich starken Abgang finden werde, glaubt der Unterzeichnete auch jezt noch, und zwar ausser vielen andern Gründen, hauptsächlich deswegen, weil der Verfasser selbst, der doch sonst einen ziemlich hohen Werth auf seine Arbeiten sezte, in der Vorrede zu den Entdeckungen u. f. zu viele Unvollkommenheiten des Lehrbuchs anzeigt, und also das musikalische Publikum nunmehr erst recht aufmerksam darauf gemacht hat.

Die dem Unterzeichneten angeschuldigte erbitterte Animosität wird, bey so bewandten Umständen — ausser dem Verleger — wohl schwerlich ein unpartheyischer Leser auffinden und erweisen können. Ueberhaupt aber dürfte es vielleicht für den Verleger vortheilhafter gewesen seyn, wenn er die Rüge und Anfrage unbeantwortet gelassen hätte. Denn nunmehr sind verschiedene Musikstudirende mit dem Portmannischen Lehrbuche schon etwas näher bekannt geworden.

X. im September 1799. Y. Z.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18*ten* *September* N°. 51. 1799.

Miscellen.

Wann fängt das XIX. Jahrhundert an?

Wundern Sie sich nicht zu früh, meine Leser und Leserinnen, dafs ich eine Streitsache, worüber seit einiger Zeit so vieles, von Männern aus allen Fakultäten, vor dem Publikum ist räsonnirt und deräsonnirt worden, nun gar noch in die *musikalische Zeitung* bringe. Wie denn, wenn meine Absicht wäre, diesen Gegenstand musikalisch zu untersuchen, und wenn das Zeug zu meinem Argumente durchaus musikalischen Stoffs wäre? — Ueber die Sache selbst drehen sich bekanntlich die Meynungen wie im Zirkel, und es scheint, als solle dieses Streites kein Ende werden, als bis — das Säculum selbst zu Ende ist: es sey denn, dafs — — ich durch mein Argument der Fehde ein Ende mache! Sollte der Himmel dies verleihen, so verspreche ich mir ganz besondern Dank von den Komponisten: denn sie wissen dann doch, wann sie mit ihren Jubiläumskantaten, Sinfonien u. dgl. vorrücken sollen.

Die Meynungen sind also, wie bereits bemerkt worden, über die Frage: wann das XIX. Jahrhundert anfängt, getheilt. Ein Theil der Disputirenden behauptet, Christus habe erst ein Jahr alt seyn müssen, ehe man 1 habe sagen können; diese zählen also 0 — 1. Es stüzt sich diese Behauptung auf keinen wahren Grund, wenn wir nicht den Tag, an welchem Christus gebohren ist, nach einer andern Zeitrechnung angeben können; denn bekanntlich verrechnen wir uns in der christlichen Zeitrechnung um Jahre und Tage, worüber wir lieber schweigen wollen, um nicht neuen Streit, Zweifel und Jubiläumsaufenthalt zu verursachen. — Andere streiten dagegen, weil man nie mit Null, sondern jedesmal mit Eins zu zählen anfängt; Andere bringen gegen Andere jenen Vergleich zum Vorschein, um ihrer Meynung die Krone aufzusetzen, und haben denn auch wieder so — ihre Meynung.

Die Zeit verschwindet, kommt nie wieder, nimmt Jahre, Tage, Minuten, bis auf den lezten Augenblick gewaltsam mit sich fort, und ist nicht eher vollendet, als bis, (was ewig wahr bleibt) der lezte Augenblick auch vorüber ist. Ich mufs also hier einen Gegenstand zum Vergleichen und Erklären annehmen, der in ein recht ängstliches Zeitmaas eingepafst ist; und dies finden wir nirgends ängstlicher, als im musikalischen Takte. Hat nun einer in einem Musikstücke 12 Takte zu pausiren, so fängt er — wie jeder Musiker weifs — gleich beym Niederschlagen des ersten Takts 1 zu zählen an; sagt er endlich 12, so mufs er noch den ganzen 12ten Takt schweigen, und fängt erst mit 13 zu spielen an. Z. B.

A. *Canon.* *)

1 2 3
Wann fängt das neun-zehn-te Jahr - hun-dert

B.
4 5 6 7
an? Wann fängt das neun-zehn-te Jahr-hun-dert

C.
8 9 10 11 12
an? Ach! Ach! Ach! Ach!

D.
13 14 15 16
Wann fängt das neun-zehn-te Jahr-hun-dert an?

*) Die Zahlen zeigen den Anfang der Takte an.
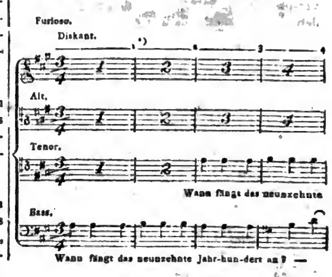
B hat vier Takte zu pausiren, und fängt erst dann zu singen an, wenn er 5 sagt; C hat 8 Takte zu pausiren und fängt erst mit 9 an; D hat 12 Takte, muſs also, wenn er 12 sagt, erst den ganzen 12ten Takt abwarten, und fängt dann mit dem 13ten zu singen an. — Hätte nun einer 1800 Takte zu pausiren, wovon jeder Takt ein Jahr dauerte, so würde er, wenn nicht der böse Sensenmann dem Zählen oder Pausiren ein Ende machte, auf jeden Fall nicht mit dem 1800sten, sondern mit dem 1801sten zu spielen anfangen.

Ich bin also des unmaſsgeblichen und unvorgreiflichen Dafürhaltens, daſs gerade so, wie der Musiker den 13ten Takt noch nicht erreicht hat, wenn er an den Virteln und Achteln des 12ten Takts noch zählen muſs: eben so nimmt, besage dieses meines unumstöſslichen Arguments, das XIX. Jahrhundert nicht mit 1800, sondern mit 1801 erst seinen Anfang. —
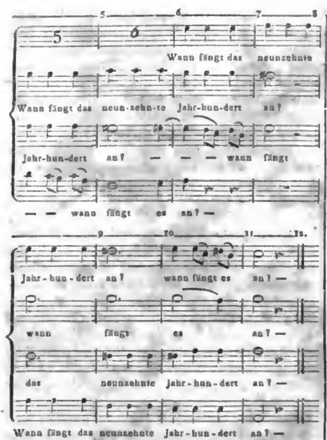
Meine Leser werden sich wohl nun nicht mehr wundern, daſs ich in dieser Zeitung über eine Sache spreche, welche das musikalische Publikum, *qua* musikalisches Publikum, so wenig zu interessiren schien, wenn sie nur bedenken wollen, daſs mein Argument musikalisch ist, und daſs ich meine hochwichtige Entdeckung — doch auch gerne mittheilen wollte. — —

Die Herren Jubiläumssinfonienkomponisten werden nun auch den Vortheil erhalten, daſs sie Zeit gewinnen und sich nicht übereilen dürfen, um das liebe Publikum mit Jubiläumsspektakels zu amüsiren. — —

So weit war ich gekommen; die Sache schien mir nun so aufgehellet und entschieden, daſs ich eigentlich nichts mehr hinzuzufügen hatte, und daſs ich überzeugt war, alle Menschen, wenigstens alle Leser der musikalischen Zeitung, seyen jezt vollkommen belehrt und aller Zweifel los und ledig. Plötzlich und wie durch einen elektrischen Schlag erschüttert war mein schönes Gebäude; mein herrliches, in seiner Art (wie ich wähnte) einziges und unumstöſsliches Argument, zusammen geworfen. Dies kam also und folgendergestalt: Einige meiner Freunde überraschen mich mit einer Gratulation (es war mein Geburtstag) als ich eben die Feder niederlegen will. — Wie? dachte ich und behielt die Feder in der Hand; heute mein Geburtstag? Ich bin heute Nachts 12½ Uhr 28 Jahre alt geworden, und mein 29stes beginnt? — O weh, mein armes Argument! In der Nacht des künftigen 31. Decembers 12 Uhr ist das Jahr 1799 vollendet und das Jahr 1800 wird, wenn ich mich so ausdrücken darf, in demselben Augenblicke gebohren: es ist sein Geburtstag, seine Geburtsnacht, sein Geburtsaugenblick; das Jahr 1800 ist da, nimmt seinen Anfang, und stirbt am 31. December 1800 in der Nacht 12 Uhr, in dem Augenblicke, wenn das Jahr 1801 zu leben beginnt u. s. w. — Wie sieht's denn mit meinem musikalischen Argumente nun aus? — Laſs sehen!



*) Die Zahlen zeigen das Ende der Takte an.



Wenn also der Bafs den ersten Takt zu singen anfängt, so hat ihn der Zuhörer noch nicht durchaus gehört — (o weh, mein Argument!) Wann der Tenor — wann der Alt, wann der Diskant anfängt? (Mein Argument!) Auch diese wollen meine hochweise Untersuchung nicht für gültig erklären! Anfangen und Aufhören — o welchen Unterschied erblicken wir hierin! — Der Zuhörer mufs also vier Takte vollkommen, d. h. mit allen Vierteln und Achteln etc. gehört haben, ehe er sagen kann, ich habe vier Takte gehört, in welchem Augenblick der 5te beginnt. Er mufs wiederum vollkommen vier Takte gehört haben, ehe er sagen kann, ich habe acht Takte gehört, in welchem Augenblick der 9te anfängt u. w. —

Nein! es streite wer da will — ich spreche kein Wort, keine Sylbe mehr dazu; heute bin ich 28 volle Jahre alt und mein 29stes beginnt; ich habe diese Jahre durchlebt, habe Dissonanzen und Consonanzen ihr mannigfaches Wesen und Unwesen mit mir treiben gesehen, und — doch was geht das Sie an, meine guten Leser? —

Was nun jene Streitsache anlangt, so hätte ich also nichts entschieden, und kein Mensch dankte mir für meine Mühe, und den Redakteurs der musikalischen Zeitung für die Aufnahme dieses Aufsatzes? Doch ja — Sie, meine Herren Jubiläumskomponisten werden es uns Dank wissen; denn gerade weil wir über den Hauptpunkt nicht einig werden, können Sie beyde Meynungen annehmen, und so zweymal von der Veranlassung, Gelegenheitssächelchen aufzutischen, profitieren — was Sie ja nur einmal gekonnt hätten, wenn der Streit entschieden worden wäre.

D. *Wr.*

Recensionen.

Vollständige Sammlung theils ganz neu komponirter, theils verbesserter vierstimmiger Choralmelodien, für das neue Wirtembergische Landgesangbuch. Zum Orgelspielen und Vorsingen in allen vaterländischen Kirchen und Schulen ausschliessend gnädigst verordnet. Nebst einer zweckmässigen Einleitung; in zehen Rubriken eingetheiltem Register und einem mit diesem Werke eng verbundenen Anhange, herausgegeben von Christmann und Knecht. Mit einem landesherrlichen gnädigst ertheiltem Privilegio. (Einleit. XX S. Choralm. samt Reg. 518 S. in längl. 4.) Stuttgardt im Gebrüder Mäntler'schen Verlage 1799. (Preis 5 Fl. 36 Xr. Rheinisch)

„Als im Jahre 1791 das neue Wirtembergische Gesangbuch die Presse verlassen hatte: so übergab der oben zuerst genannte Verf. seinem vaterländischen Consistorium ein freywilliges Gutachten, worin er dasselbe auf die Wichtigkeit der Ausarbeitung eines gründlichen Choralbuchs aufmerksam zu machen suchte. Kurz, aber bündig zeigte er, wie viel Einsicht in die Theorie der Musik und insonderheit in die Lehre der

alten Kirchentonarten erfordert werde, um den Kirchengesang bey seiner ursprünglichen Würde und Erhabenheit zu erhalten, legte einen Plan zu dem neuen Choralbuche bey, und überliefs dem Consistorium die weiteren Verfügungen mit der Bitte, wenigstens im voraus solche Maasregeln zu nehmen, dass die Zudringlichkeit unberufener Tonsetzer und ihre Concurrenz mit gründlichen Tongelehrten möchte verhütet werden. Wirklich täuschte sich auch Pfr. Christmann in seiner Ahndung nicht: denn kurze Zeit nachher trat schon der verstorbene deutsche Schullehrer Stölzel in Stuttgardt mit einem Anhange zu dem alten Choralbuche hervor, der 34 neue Choralmelodien enthielt, die sämtlich von seiner eigenen Feder ausgearbeitet waren, die aber auch unstreitig ein grösseres Verdienst dabey hatte, als sein Kopf, Bey allen Versuchen, dieses Werkchen zu heben, blieb es im Grunde ganz unbemerkt und überlebte kaum den Tag seiner Geburt."

„Indessen wurde Pfr. Chr. von seinen Verlegern aufgefordert, selbst Hand an das Werk zu legen, der dieses Ansinnen mit so grösserer Bereitwilligkeit annahm, als er zu gleicher Zeit durch die persönliche Bekanntschaft mit Hrn. Knecht an diesem einen Mitarbeiter erhielt, wie ihn sein Herz wünschte. Dem Wirtembergischen Consistorium wurde nun die Anzeige davon gemacht, und unter dessen Connivenz mit dem Drucke angefangen. Allein ehe noch die erste Hälfte aus der Presse war, hatte bereits eine andere Officin in Stuttgardt durch Hrn. Organist Kefsler in Heilbrunn ebenfalls ein neues Choralbuch im Stillen veranstalten und drucken lassen. So günstig zum Theil die besondern Urtheile über dasselbe ausfielen und so sehr die öffentliche Kritik in der allgem. deutschen Bibl. für dessen Werth sprach: so war doch das Wirtembergische Consistorium nicht dahin zu vermögen, es als vaterländisches Choralbuch zu privilegiren. Mit weiser Bedachtsamkeit wollte es auch die Erscheinung desjenigen abwarten, zu dessen Erscheinung sich Ch. und K. verbindlich gemacht hatten, und erst alsdann, da die erste Lieferung davon erfolgte, wurde diese, für die Wirtembergische Kirche so wichtige Angelegenheit in reife collegialische Berathschlagung genommen, und dahin decidirt, über den Vorzug des einen oder des andern gedachter Choralbücher das competente Urtheil eines sachverständigen Mannes einzuholen. Hiezu bekam der berühmte Herr Konzertmeister Zumsteeg höchsten Orts Auftrag. Wie nun das Gutachten dieses Tongelehrten ausfiel, ist aus dem Inhalte des vorangesetzten Titels zu ersehen."
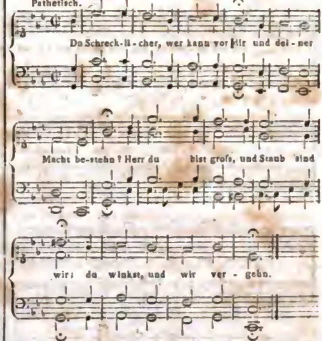
Rec. glaubt, diese historischen Notizen, die ihm aus einer sichern Quelle durch die Redaktion der musikalischen Zeitung mitgetheilt wurden, und die ihm in mancher Rücksicht sehr wichtig geschienen haben, seiner gegenwärtigen Kritik vorangehen lassen zu müssen.

Bey dem allen, bey der Achtung, die Rec. für die beyden Verf. dieses Choralbuchs hat, mufs er doch gestehen, dafs ihm vieles daran misfällt. Nicht als ob er die Verf. einer solchen Arbeit nicht gewachsen glaubte; sondern weil sie den richtigen Gesichtspunkt, in welchen man wahre Choralmelodien zu stellen hat, zu oft aus den Augen verlohren. Dafs sie ihn gekannt haben, davon giebt sogleich der Anfang der Einleitung den Beweis. „Der Choral," heifst es, „ist der einfachste und langsamste Gesang, der „nur gedacht werden kann. Diese Einfachheit „und Langsamkeit aber giebt ihm nicht nur die „höchste Feyerlichkeit und Würde, sondern „auch die anerkannteste Tauglichkeit, von einer „sehr zahlreichen Menge Volks, wenn es gleich „im eigentlichen Verstande nicht musikalisch „ist, abgesungen zu werden." In diesen Worten ist alles enthalten, was hernach von der Anwendung der Harmonie, von dem Geiste, Charakter und Inhalte der Lieder gesagt wird. Die einfachste, natürlichste, fast aus lauter Dreyklängen bestehende, und eben so syllabisch wie die Melodie fortschreitende Harmonie, wird meistentheils die wirksamste und feyerlichste seyn. Viel Dissonanzen oder dissonirende Vor-

halte erschweren ungeübten Ohren die Faſslichkeit der Melodie, und selbst geübten Sängern sind diese Voshalte eine wahre Marter, wenn sie sich allein überlassen sind; auch thun die öfters dadurch entstehenden Syncopationen in den andern Stimmen der gleichzeitigen Aussprache der Sylben, folglich der Deutlichkeit, groſsen Eintrag.
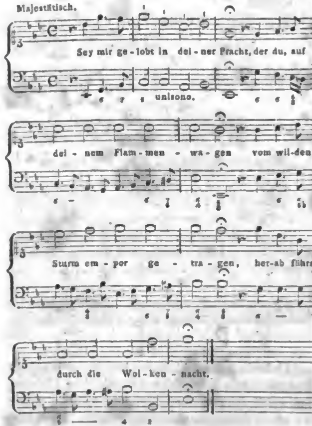
Ums Himmelswillen lasse man sich aber nicht einfallen, daſs, wenn jedes Lied, oder gar jeder Vers eines Liedes, einen eigenen von andern abstechenden Charakter hat, allemal nach demselben die Melodie besonders eingerichtet und vorgetragen werden müsse. Wir verwikkeln dadurch die Sache in ganz unnöthige Weitläuftigkeiten, und können leicht, wenn bald langsamer, bald geschwinder gesungen werden soll, zu Verwirrungen Anlaſs geben. Man hat zu allen Zeiten, wenn auch die Anzahl der Lieder eines Gesangbuchs sich auf tausend und mehr belief, sich mit weit wenigern Melodien zu behelfen gewuſst; und das mit gutem Grunde. Es ist keine leichte Sache, neue Melodien bey starken Gemeinden in den Gang zu bringen, auch thut man ihnen damit keinen Gefallen. Man lasse sie demnach immer nach ihren bekannten und von Jugend an gewohnten Weisen singen: es wird selten von jemand bemerkt werden, wenn der Charakter der Melodie nicht immer mit dem des Liedes g a n z überein kommt. In dieser Rücksicht dürften die Herausgeber des Wirtembergischen Choralbuchs wohl schwerlich mit den vielen selbst verfertigten neuen Melodien den Dank ihrer Gemeinden verdienen: denn, unter 266 Melodien, 131 alte, und 135 neue, ist doch ein wenig auffallend.

Und nun: Haben auch diese leztern die Eigenschaft guter Choralmelodien? Das lässt sich nun eben nicht von allen behaupten. Es gehört zur Leichtigkeit und Faſslichkeit einer Choralmelodie, daſs sie zu viele und zu weite Sprünge vermeidet: und meistentheils in Stufen einhergeht; wovon die alten Choralgesänge so treffliche und belehrende Beyspiele geben. Man vergleiche damit diese neuen! Sexten und Septimen werden hin und wieder, Quarten und Quinten häufig den leichtfliessenden Gesang unterbrechen. Einige derselben möchten auch um deswillen einer Gemeinde nicht angenehm seyn, weil sie zu sehr in der Tiefe liegen. Wie diese sich aber mit denen benimmt, die in dreytheiliger Taktart, oder in zweytheiliger mit Punkten wie No. 74, oder halb unisono, halb vierstimmig, wie eben No. 74 geschrieben sind, möchte Rec. wohl wissen. Ihrer Originalität wegen mag sie hier stehen.



Ueberhaupt treibt besonders Herr K n e c h t einen kleinen Schleichhandel mit dem *Unisono*, der wohl nicht immer so viel einbringen möchte, als er davon zu erwarten scheint. Bald läſst er ganze, bald halbe Zeilen, bald nur einzelne Takte mitten in denselben im Einklange singen. Das könnte man ihm hingehen lassen, wenn er seine Melodien für musikalische Sänger schriebe! aber für unmusikalische Gemeinden? — Sollten ihm diese nicht bisweilen einen Queerstrich durch die Rechnung machen, da sie doch auch, Harmonie auf ihre Hand zu singen, sich

nicht wehren lassen? Noch anstöfsiger mufs es ihnen seyn, wenn er in Ansehung der rhythmischen Bewegung ihnen Ungleichheiten in den Weg wirft, bald Sylben zu ganzen Takten ausdehnt, bald wieder drey und mehr Sylben in einen Takt zusammen prefst. Man sehe darüber No. 43, 64, 69 nach, und urtheile, ob sie dem ruhigen, sanft fliefsenden Gesange des Chorals gemäfs sind. Glaubt denn Herr Knecht im Ernst, dafs eine Melodie, wie folgende, von einer Gemeinde ohne Verwirrung gesungen werden könne?



Die beyden Mittelstimmen wird man leicht dazu finden können. Vielleicht ist diese Melodie zu einer Chorarie bestimmt: wie kommt sie denn aber in ein *zum Orgelspielen und Vorsingen in allen vaterländischen* (wirtembergischen) *Kirchen und Schulen gnädigst verordnetes* Choralbuch? Diese Frage könnte man noch bey verschiedenen andern Melodien aufwerfen. Unter No. 25 steht eine Melodie in *F moll*, und sodann in *F dur*, um die erste Hälfte des Liedes *moll*, und die andere *dur* zu singen. Gewifs eine neue Erscheinung!

Die alten Melodien sind, so weit sie Rec. bekannt sind, alle unverändert beybehalten; selbst die unnützen Dehnungen und Wiederholungen sind stehen geblieben, wie man z. B. in: *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*, Num. 146, in: *Lobt Gott, ihr Christen all' zugleich*, Num. 82, sehen kann. Mit der harmonischen Behandlung dieser alten und neuen Choralmelodien, in 4 Stimmen, kann man zufrieden seyn; und wenn einem bisweilen eine kleine Irregularität aufstöfst, so weifs man nicht, ob sie nicht zu den „*ausgesuchtesten, nicht* „*alltäglichen*, sondern *ganz neuen* *) *harmoni-* „*schen Gängen und Wendungen* gehört; da man „kein Choralbuch *nach dem gemeinen Schlage*, „deren es genug giebt, hat liefern wollen," wie in der Vorrede S. XI gesagt wird; man weifs nicht, ob das nicht Schönheiten nach Voglerischen Grundsätzen sind, wornach die Herausgeber das ganze Choralbuch bearbeitet haben. In der Gegend, wo Rec. lebt, weifs man nichts von Voglerischen Grundsätzen; man behilft sich mit denen, wodurch Händel, Bach, Hasse, Graun und viele andere den Ruhm grofser Harmonisten und Komponisten erhalten haben, und hoffentlich für immer behalten werden.

Diesem Choralbuche ist noch ein Register in 10 Rubriken angehängt, in welchen man nicht allein die Verfasser der Lieder, sondern auch der Melodien angemerkt findet. Unter den leztern wird D. Martin Luther, Justus Heinrich Knecht, Musikdirektor in Biberach, und Christman, Pfarrer in Heutingsheim bey Ludwigsburg am öftersten genannt. Den Namen des alten Musikdirektors in Leipzig, Johann Herrmann Schein, hat man nicht recht gekannt, denn er wird immer Herrman-

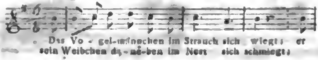
*) Sind diese im Choralgesange wohl am rechten Orte? d. Recensent.

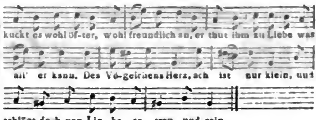
schein genannt. Nächstdem werden auch die Vorspiele und Nachspiele, die zu den Melodien dieses Buchs herauskommen sollen, mit ihrer Nummer bey jedem Liede angemerkt. Den Druck der Noten möchte man wohl etwas reinlicher und deutlicher wünschen.

Deutsche Lieder am Klavier zu singen, von Carl Ludwig Hellwig, dem K. Pr. Kammermusikus Herrn Gürrlich hochachtungsvoll gewidmet. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (16 Gr.)

Der Rec. hat es diesmal mit einem Liederkomponisten von Gefühl und Verstand und einer nicht ganz gewöhnlichen Kultur zu thun. Bey ihm findet sich gröfsentheils, was man dem Sänger eines Liedes nicht nachlassen kann: edler, bedeutender und fliessender Gesang, präciser Ausdruck, der ohne richtiges Gefühl und überlegte Wahl der Gedanken, die mit dem Sinne der Poesie korrespondiren, sich nicht denken läfst, gute rhetorische Deklamation bey gehöriger Gewandtheit im Gebrauche reiner Harmonie — Eigenschaften, die er gewifs grofsentheils seinem würdigen Lehrer, wie zu vermuthen, da er ihm die Lieder widmet, zu verdanken haben wird. Es ist kein einziges Lied in dieser Sammlung, welches nicht einen gewissen Werth für sich hätte, eins mehr, das andere weniger. Unter die leztern gehören nach meiner Meynung, No. 1, 3 und 6; die übrigen kann man alle in ihrer Art gut, einige sogar vortrefflich nennen. Rec. kann sich das Vergnügen nicht versagen, einige Stellen davon zum Beweise und zur Nachahmung aufzustellen, und er wünscht, den Verf. auf so gutem Wege einmal wieder zu treffen.

Welch eine liebe, bewegliche, spielende Melodie hat das Lied der *Treue*, und wie ergiebt sich aus der rhythmischen Beschaffenheit desselben die Wahrheit der Bemerkung, dafs der Numerus wohl eben so viel unserm Gefühl sagt, als der Gesang. Man höre:
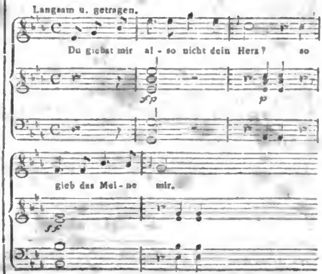




Es ist schon ein gutes Zeichen, dafs man gar keinen Bafs dazu braucht. Prägt sich die freundliche Melodie nicht ein, und sagt sie nicht alles, was sie soll, ohnerachtet sie nur überhaupt in den Umfang einer Sechste geschlossen ist?

Das kräftige, regsame Gesellschaftslied von Bouterweck: *der Mann für uns*, ist durchaus lebendig und richtig gesungen. Nach den Worten: *Wer nicht im Freundekreis sich freun, sich herzlich freuen kann, der mag ein guter Bürger seyn, für uns ist er kein Mann*, fällt der Chor in allen Strophen ein:
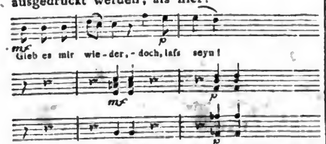


Das ist recht getroffen!

Eben so brav ist das Lied No. 11: *der Herzenswechsel.* Man fühle, wie richtig und bedeutend es anhebt.
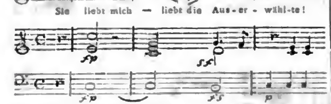


Ferner können die Worte: *gieb es mir wieder, — doch lass seyn!* (wo der Accent auf *doch* mit wahrer Feinheit so und nicht anders genommen ist) in aller Hinsicht inniger und deklamatorischer ausgedrückt werden, als hier?
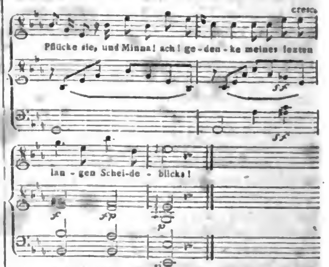


Selbst das *Piano* hier bey dem Eintritt in $\frac{3}{4}$ — so geringfügig das auch scheinen mag — kann kein anderer, als ein Mensch von richtigem Gefühl schreiben. Der empfindungsvolle Liebhaber wird gleichsam gewahr, dass er zu viel gesagt hat, mehr als er, wenns in Erfüllung gienge, aushalten kann; deshalb kann er die Forderung nicht durchsetzen und läſst die Worte *laſs seyn* nur halb hören. So etwas sind feine Züge, die man der Kunst nicht entwischen lassen muſs; und wenn man sie auch bisweilen, wie die Philosophen bey Erklärung der Alten, nur herauscommentirt und der Autor daran oft sehr wenig deutlich oder wohl gar nicht gedacht hat, so muſs man sich doch seblst an die kleinsten Züge einer veredelten Natur im Künstler halten, um den Einklang der Theorie mit der schönen Natur immer mehr bey sich selber zu bewähren.

Wir wollen noch bey Einigem stehen bleiben. Wie das gut durchgeführte Lied *an Selma* von Voſs anhebt, so innig und richtig deklamirt, kann kein gemeiner Liederkomponist schreiben:



Noch eine Stelle aus dem *Abschiede an Minna*, stehe hier als Muster eines vollkommen richtigen leidenschaftlichen Ausdrucks. Ohne die verständige Behandlung der Worte, als solche, zu erwähnen, so ist der lezte Aufschwung in die Höhe, wo der höchste Effekt des Gedichts, dem keine Strophen nach der folgenden Stelle mehr nachfolgen, auf diese lezten mit Anstrengung herausgehauchten Töne verspart ist, ein so passender Ausdruck, daſs kein anderer ihn ersetzen würde. Hier hat die Höhe einmal eine wesentliche Bedeutung! Hier drängt das Gefühl selbst die Stimme hinauf, und zwingt dem empfindungsfähigen Sänger den hohen Ton ab.

Auf der Aue (heiſst es zuvor) *die ich weinend tränke, sproſst die Morgenblume deines Glücks:*



Es macht viel Freude zu sehen, wie **Bildung** überall ihr Gutes hat und dem Talente allemal den Kranz aufsezt. Manche unserer berühmten Gesangkomponisten stehen darin manchmal einem unberühmten Komponisten sehr weit nach!

---

* Die zwey Kanons, welche wir als Beylage No. XVIII. geben, sind vom Hrn. A. Romberg in Hamburg, dessen vortreffliche Quartetten No. 39, S. 614–21 dieser Zeitung angezeigt worden sind.

(Hierbey die Beylage No. XVIII. und das Intelligenz-Blatt No. XX.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September. №. XX. 1799.

Anzeige.

Von den im 33ten Stück dieser Zeitung angezeigten, von dem Bürger Baud in Versailles erfundenen, *von Seide gesponnenen Saiten*, ist ein kleiner Vorrath bey uns angekommen. Diejenigen, welche die Güte dieser Saiten zu versuchen wünschen, belieben sich daher an uns zu wenden. In kurzen werden wir einen vollständigern Vorrath davon erhalten.

Auch sind verschiedene neue Instrumente, von guten Meistern als flügelförmige Pianofortes, Violinen, Guitarren, Clarinetten, Flöten, Harmonikas, Pariser Violinbogen u. s. w. neuerlich wieder bey uns angekommen und stehen zu billigen Preisen zum Verkauf.

Breitkopf und Härtel.

Ankündigung.

In allen Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands, und der angränzenden Länder ist zu haben:

Zwölf Lieder in Musik gesezt von F. H. von Dalberg. Erfurt bey Beyer und Maring. gr. 4. 99. broch. 1 Rthlr.

Diese neue Sammlung enthält:

1. Würde der Frauen von Schiller, 2. Edone von Klopstock, 3. an die Freude von Schiller, 4. die Sterne von Kosegarten, 4. die drey Rosen, ein Gesellschaftslied, 6. Abendlied eines Bauers von Claudius, 7. des Schäfers Liebeswerbung von Bürger, 8. die Nähterin von Voſs, 9. der Sonntag von Klamer Schmidt, 10. Eijapopeia, 11. Lebewohl von Kordes und 12. Lied eines Seefahrers von Matthiſon.

Antikritik.

An den Recensenten der Romanze Theobald und Röschen in No. 42. Iahrgang 1799. der allg. musik. Zeitung.

Mein Herr,

Sagen Sie, was habe ich, was hat Ihnen meine Komposition, die Romanze *Theobald und Röschen* gethan, daſs Sie uns beyde in Ihrer Recension so übel mitspielen? Sie nennen sie leeres Getön, nichts als Halbheit, und rufen flehentlich den Apoll und die Musen an, die musikalische Welt für dergleichen Balladen-Geschmiere zu bewahren. Hören Sie! so etwas zu sagen ist keine Kunst; beweisen muſsten Sie es, Data, nur einige wenigstens anführen: thaten Sie das, dann hielt ich Sie für einen *braven* unpartheiischen Recensenten, konnte sehen, wo ich gefehlt hatte, und mich bestreben, besser zu werden. Ich bin nur Dilettant, das thut nun zwar zur Sache nichts, denn ich bin öffentlich aufgetreten; ehe ich aber auch dies that, zeigte ich mein Werkchen mehrern allgemein anerkannt geschickten Männern. Deren verbürgtes Kenner-Urtheil nun, das gar nicht ungünstig für mich ausfiel, so wie der Wunsch, auch von Seiten anderer *gegründete* Urtheile darüber zu hören, veranlaſsten mich mit meiner ersten Arbeit in das Publikum zu treten. Da Sie es nun einmal der Mühe werth hielten, etwas über meine Komposition zu sagen, die, wenn sie so schlecht war, als Sie dieselbe schildern, nach dem Plane der musikal. Zeitung, von Ihnen ganz mit Stillschweigen übergangen werden musste: so können Sie nun wohl, ohne den Schein der gröſsten Unbilligkeit auf sich zu laden, mich nicht so dictatorisch verdammen, sondern werden schon meiner höflichen Bitte Gehör geben und mir zeigen, wo in meiner Komposition leeres Getön und warum sie nichts als Halbheit ist, und warum Sie jene Bitte an Apoll und die Musen thaten. Werden doch oft Sachen in der mit Recht beliebten musikalischen Zeitung recensirt, deren Verfasser wider die ersten Regeln des Satzes so sehr sündigten, Quinten setzten und selbige dann für zum Spaſs geschrieben ausgaben; warum will man gegen mich so eigenmächtig verfahren? Zurücknehmen, mein Herr, werden Sie nun Ihr einmal gefälltes schlimmes Urtheil wohl nicht wollen, wenn Sie auch gleich bey nochmaliger näherer Durchsicht obiger Romanze fänden, Sie hätten etwas zu schnell geurtheilt, hätten, vielleicht im Anfall übler Laune, da Sie besonders ein erklärter Feind aller in Musik gesetzter Romanzen zu seyn scheinen, gedacht: da kömmt wieder ein ganz Unbekannter mit seiner verwünschten Romanze; Fehler wider den reinen Satz kannst du ihm zwar nicht vorwerfen, aber was kann das helfen, ich kenne ihn nicht und er hat eine Romanze komponirt, also weg mit ihm. Sehn Sie, zu solchen Urtheilen über Ihre Recensionen berechtigen Sie jeden, den Sie so eigenmächtig verdammen. Doch ich lebe der Hoffnung, wenn Sie

ihren Machtspruch auch nicht zurücknehmen, was Ihnen im gesetzten Falle keine Schande, sondern vielmehr Ehre machen würde, weil Sie dadurch den Schein der Partheilichkeit von sich ablehnten, woran einem ehrliebenden Recensenten alles liegen muſs; daſs Sie ihn wenigstens beweisen und dabey der Billigkeit Gehör geben werden.

Carl Giese.

Antwort des Recensenten.

Wenn man bey jeder Anzeige von einem musikalischen Produkte, das man für mittelmäſsig oder schlecht erklären muſs, immer noch erst durch weitläuftige Analysen sein Recht zu einem Urtheil als Recensent beurkunden und endlich auch noch dafür, daſs man aus Schonung für das Publikum die Gründe seines Tadels nicht mit aller Weitläuftigkeit in Worten und Notenbeyspielen aufstellte, jedem eingebildeten Autor eines kurzweg abgefertigten Produkts zur Rede stehen sollte, so muſste man viel zu thun, und das Publikum viel unnützes Zeug zu lesen haben.

Halbheit ist in Künsten noch schlimmer als absolutes Nichts, wie wir einmal das Schlechte nennen wollen. An diesem kann man doch *per inversum* das Bessere abstrahiren; aber was nur so aussieht, *als wenn* es etwas wäre, was zum Spaſs zu frostig und zum ernstlichen Genusse zu fehlerhaft, geschmacklos und sinnleer ist, das ist viel ärger; denn es dient zu gar Nichts, als höchstens Langeweile zu machen. Und in diesem Sinne glaube ich sehr Recht gehabt zu haben, wenn ich im Allgemeinen sagte: daſs durch solche Halbheit Nichts gewonnen werde und daſs, wenn man so etwas durchlieſse, bald eine Sündfluth von Romanzen - und Balladengeschmier da seyn würde, wofür uns — wie ich nochmals mit frommen Aufblick zum Apoll und den Musen sagen muſs, die sicher an verunglückten Romanzen keinen Gefallen finden — diese heiligen Schutzgötter der Künste in Gnaden bewahren mögen!

Aber Hr. *Carl Giese* will das nicht auf sich angewandt wissen, und fordert nochmalige geschärftere Durchsicht seines wichtigen Produkts — *Theobald und Röschen!* fordert trotzig Gründe; und da er in seiner Weisheit voraussieht, daſs man es wohl bleiben lassen muſs, welche auffinden zu können, so verlangt er ein reuiges Geständniſs der Uebereilung, und seine komische Adresse sieht ganz so aus, als wenn er sagen wollte: da haben wir einmal einen Recensenten in der Falle! Wenn er mit heiler Haut heraus kommt, so wollen wir ihn groſsmüthig in den Busch laufen lassen! — Nun so muſs ich wohl Etwas gestehen, um die Haut zu retten und bey Ehren zu bleiben! Denn dem Institute der musikal. Zeitung wird doch sicher daran gelegen seyn, daſs es Recensenten habe, die ein so wichtiger Mann, wie Herr *Carl Giese*, *brav* nennen kann. Also wohlan, zur Sache!

Es herrscht bey dem ganzen Dinge ein auffallender Miſsverstand, wie ich wirklich zu meiner eigenen Beschämung gestehen muſs. Statt, wie Hr. G. mir nach einem Selbstgespräch *à sa façon*, das er mir treuherzig unterlegt, um sich das ungeheure Unrecht, ihn getadelt zu haben, erklären zu können — ich will sagen, statt über Romanzenkompositionen überhaupt böse gewesen zu seyn, die ich nicht soll leiden können, (Er sehe meine Beurtheilung von *Wölfl's Geister des Sees*, No. 40. von welcher seine Romanze das gerade Gegentheil ist, was ich von der Gattung überhaupt denke) muſs ich damals, als ich sein kleines Produkt anzeigte, eine auſserordentliche Anwandlung von Bonhomie gehabt haben, die sich niemals auf das Fehlerhafte und Seichte in den Künsten erstrecken sollte. Denn bey einer neuern Ansicht desselben, die sich durch jene bescheidene Aufforderung natürlicher Weise geschärft hatte, finde ich, daſs ich bey der Kritik schlechten Dank verdiene, indem ich es noch so habe durchgehen lassen. Er habe sichs denn also selber beyzumessen, wenn ich ihm ganz ehrlich sagen muſs, daſs ich sein Ding, aus dem Gesichtspunkt der strengen Kritik angesehen, jezt sogar *schlecht* finde und es für weiter nichts, als leeres Machwerk erklären muſs. Von Schönheit ist gar nicht die Rede, nur von der nothwendigsten Wahrheit und dem ersten Zweck des musikalischen Ausdruckes. Hier sind kürzlich einige Gründe:

1) Der Inhalt der Romanze selbst ist schon dummes Zeug, und es zeigt daher von wenig Geschmack und Ueberlegung, solchem Zeuge ein musikalisches Relief zu geben. Die Geschichte fängt mit einem, wie es unter gemeinen Leuten gewöhnlich ist, schlecht geschriebenen Briefe an, den ein Jäger Theobald an sein herzliebes Röschen schickt, das bey einer *gnädchen* Frau vermuthlich als Stubenmädchen dient:

> Mein trautes Röschen, lezten May
> Verschied Graf Woldemar
> und schenkte mir für meine Treu
> Zwölf Hundert Gulden *baar*.

Das ist nun gut, aber auch nicht allzugut, wie man bey Jammerversen sagen muſs. Genug; sie soll nachkommen.

> Als Röschen diesen Brief bekam
> Zu Mons in Hennegau,
> Noch selben Tag sie Abschied nahm
> Von ihrer gnädchen Frau.

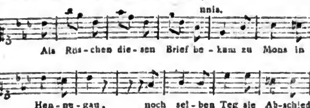
Was geschieht? Netto eine Meile vom Ziele stöſst sie sich an einen Erdhügel, *auf den sie fallen muſs*. Der

Jäger, den die Wilddiebe auf den Kopf geschlagen haben, wie er selbst erzählt, epukt umher; sie erkennt ihn und

stürzt der *luftigen* Gestalt
tod in den *kalten Arm.* (!)

Das ist zum Erbarmen. Und nun
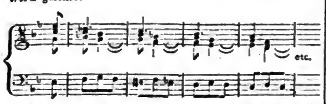
2) Die Hauptsache, die Musik dazu. Wie ist sie? Voller Unsinn. Jener schöne Brief wird herzbrechend Andante abgesungen und zwischen beyden Strophen von einem gutmüthigen Klaviersatz unterbrochen. Hinterdrein kommt, gleichsam wie ein Postscript, ein Instrumentalsatz, worunter geschrieben steht: *Klarinetten*, *Hoboen* und *Hörner* und wiederum *Hörner* und — sogar *Pauken!* Der Brief kommt also mit einer gewissen Majestät unter dem Schalle der Pauken und blasenden Instrumente an, den vermuthlich der berühmte wilde Jäger unsichtbar, während die Kammerjungfer liest, veranstaltet. Kann man sich wundern, dafs sie gleich an demselben Tage noch aufbricht? Auch das wird gesungen, und wie denn? lefst hören die schöne Melodey.





Bravo! klingt sehr gnädig. — Hr. Giese fragt mich, was Er, was sein Theob. u. R. mir gethan haben. Ich möchte ihn fragen, was ihm die Grafschaft Hennegau gethan hat, dafs er ihrer in so kläglichen Tönen gedenkt.

Weiter. Nun gehts ans Schildern. Da wird gemahlt der Flor der Nacht, das Dringen durch Büsche und Sümpfe u. s. w. und nachdem Röschen ein Turteltäubchen girren gehört hat, plumpt der Kompositeur in einen orgelmäfsigen Satz von gebundenen Noten hinein und wird gelehrt!



Und als nun der ominöse Stofs an den Hügel geschehen, der, wie malerisch! durch zwey auf einander folgende herbe Akkorde und Punktationen anschaulich gemacht wird, so schwingt sich der geniale Komponist, den bey diesem Unglück mit einemmale die Begeisterung ergreift, als hätte er ein Orchester aus der Unterwelt anzuführen, zu einem düstern förmlichen Ouvertürensatz von 20 Takten im C Takt Allegro empor, der da rauscht und brauset, gleich einem Waldstrom. Wozu! — braucht man das zu fragen? Wenns nur um sich schlägt!

Doch, meine geneigten Leser, ich dächte es wäre mit diesen Proben genug. Wenn Hr. Giese nun nicht begreift, dafs man mit grammatisch - richtig zusammengesetzten Tönen, wie mit sprachrichtigen Worten und Phrasen, etwas sehr Widersinniges und Geschmackloses sagen kann, so ist ihm weiter nicht zu helfen und er mufs die weitern Gründe meines Urtheils über ihn anderswo, als in einem Intelligenzblatte, in den Gesetzen der gesunden Vernunft und in Lehrbüchern suchen. Soviel ergiebt sich nun wohl von selber, dafs es eben nicht die rechten Kenner gewesen seyn müssen, die er um Rath gefragt hat, oder sie sind mit ihm nicht ehrlich umgegangen. Nun so möge er sich denn also hier öffentlich rathen lassen, künftig entweder etwas besseres zu machen oder lieber ganz mit seinen Romanzen daheim zu bleiben, und nebenher wird es nicht schaden, wenn er das Blümchen Wunderhold sich erzieht.

Uebrigens, damit Alles unter uns wie bey einem rechtlichen Handel abgemacht sey, so habe ich bey meiner Recension *übereilt* einen Bruch ausgelassen, jezt mufs ich den Werth dieser geschmacklosen Kleinigkeit auf — Null reduciren, was ich Herrn G. nicht übel zu nehmen bitte, weil er es selber hat so haben wollen.

Cannabich, 14 Variations pour le Pianoforte sur l'air: a Schüsserl und a Reindl. fr. 18 Gr.

Hummel, zwölf deutsche Lieder mit Begleitung des Fortepianos. hl. 1 Rthlr. 8 Gr.

Hoffmann, Tre Duetti per il Mandolino e Violino. Op. 2. ar. 1 Rthlr. 8 Gr.

Himmel, grande Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte avec Flûte. hl. 1 Rthlr.

Hennig, 3 Duos pour 2 Violons Op. 18. hl. 1 Rthlr. 11 Gr.

Ribbe, Trois grands Duos concertans pour deux Flûtes traversieres. hl. 1 Rthlr. 18 Gr.

Kirmair, Six Thémes savoir, 1) Air du petit matelot. contre les chagrins de la vie, musique de Gavaux. 2) Böhmisches Volkslied. 3) Kind willst du ruhig schlafen, aus dem unterbrochenen Opferfest, von Winter. 4) Die Milch ist gesünder, aus dem Spiegel von Arkadien, von Süſsmayr. 5) Tanz aus Telemach von Hoffmeister. 6) La la la, wir sind zwar noch Bübchen: aus dem Spiegel von Arkadien. hl. 1 Rthlr.

Ebers, zwölf deutsche Lieder von Hrn. Prediger Schmidt, mit Begleitung eines Klaviers. hl. 1 Rthlr.

Arnold, 3 Quintettes à Flûte traversiere obligée, 2 Violons, Taille et Violoncelle de l'opéra das unterbrochne Opferfest. Liv. 1. hl. 2 Rthlr. 8 Gr.

Gautier, Six Walzer à plusieurs Instrumens. hl. 16 Gr.

Kunze, XII Angloises pour le Clavecin ou Pianoforte. hl. 10 Gr.

Kirmair, 3 Sonates pour le Fortepiano d'une difficulté progressive, avec Accompagnement d'un Violon et d'une Basse non obligés Op. 8. hl. 1 Rthlr. 11 Gr.

Romance du prisonnier p. Mr. Foignet. hl. 14 Gr.

Neveu, Ariette variée pour le Fortepiano. gb. 9 Gr.

Gyrowetz Quintette pour Flûte, Violon, deux Altes et Violoncelle Op. 28. gb. 1 Rthlr. 4 Gr.

Pleyel, Simphonie périodique p. 2 Violons, Alto, Violoncelle, Basse, Flûte, 2 Oboes, 2 Bassons et 2 Cors. gb. 1 Rthlr. 20 Gr.

— — Concert pour Flûte principale, 2 Violons, Alto, Basse, 2 Oboes et 2 Cors. Op. 1. gb. 1 Rthlr. 20 Gr.

Weigel, Introduzione, l'amor Marinaro. No. 1. gb. 22 Gr.

— — Duetto, — detto No. 2. gb. 6 Gr.

— — Quartetto — detto No. 3. gb. 1 Rthlr. 8 Gr.

Kletzinsky, 12 Variations sur l'air: (O mein lieber Augustin) pour 2 Violons. kz. 8 Gr.

Vannhal, 12 Variazioni per il Clavicembalo o Pianoforte. Op. 60. kz. 12 Gr.

Vannhal, Arietta Italiana, La mia crudel Tiranna etc. con sei Variazioni per il Clavicembalo o Pianoforte. Op. 61. kz. 9 Gr.

— — 6 Variations sur un air tiré de l'opéra Lodoiska pour le Clavecin ou Pianoforte avec l'Accompagnement d'une Flûte ou Violon et Violoncelle. Op. 63. kz. 12 Gr.

— — Une Sonate (très facile) à quatre mains pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 64. kz. 12 Gr.

Kreith, Anweisung, wie alle Töne auf der Flöte Traversiere richtig zu nehmen sind, nebst ihren gehörigen Benennungen. kz. 8 Gr.

Kauer, 6 Variations sur l'air: Mama mia non disdegnate: pour le Clavecin ou Pianoforte avec l'Accompagnement d'un Violon et Violoncelle, kz. 8 Gr.

Naumann, XXIV Neue Lieder von Elisa. nr. 1 Rthlr. 12 Gr.

Giese, Theobald und Röschen, eine Romanze am Klavier zu singen. hr. 12 Gr.

Viotti, 6 Duos Concertants pour 2 Violons. Op. 5. Liv. 1. bh. 1 Rthlr. 12 Gr.

Müller, A. E., Six Variations pour le Pianoforte sur l'air: Jüngst sprach mein Herr der Bader. bh. 8 Gr.

Peyerl, Münchnersche Redout deutsche Tänze mit Trios und Coda mit vollstimmiger Musik. 1r Th. fr. 18 Gr.

— — detto für 2 Violinen und Baſs — fr. 9 Gr.

Bihler, XII Lieder fürs Klavier. fr. 21 Gr.

Weigl, l'Amor Marinaro. No. 4. gb.

Gyrowetz, XIII Allemandes pour la grande Salle des Redoutes Imp. Roy. à Vienne, arrang. pour le Pianoforte. Liv. 3. gb. 14 Gr.

— — Douze Allemandes pour Deux Flûtes Liv. III. gb. 14 Gr.

Haydn, grande Simphonie à plusieurs Instruments Op. 91. No. 2. gb. 2 Rthlr.

— — detto Op. 91. No. 3. gb. 2 Rthlr.

— — 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse Op. 90. gb. 2 Rthlr. 8 Gr.

Joan, Concert pour Violon principal, 2 Violons, 2 Oboes, 2 Cors, Alto et Basso Op. 4. gb. 1 Rthlr. 16 Gr.

Dem unsterblichen Erzherzog Karl, Retter Deutschlands, im Monat April 1799. in Musik gesezt von Hrn. Pokorney. gb.

(Wird fortgesetzt.)
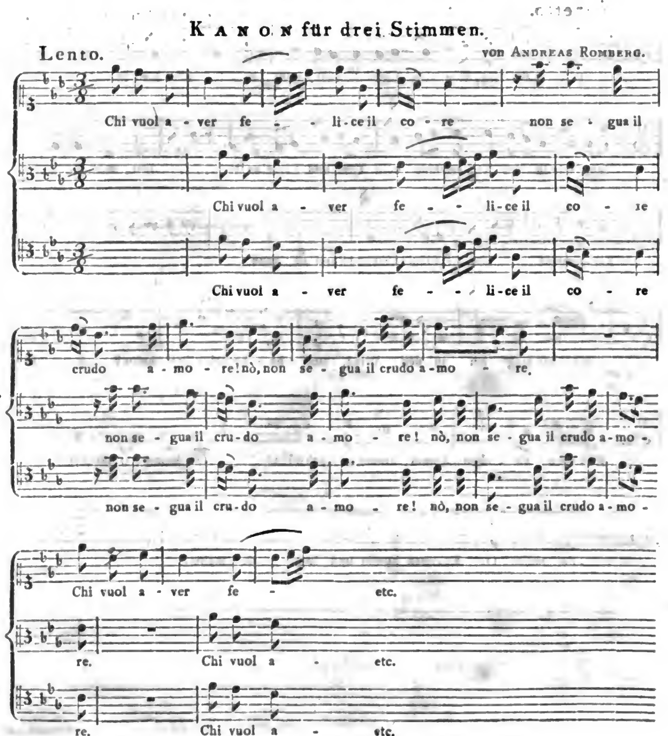
Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

No. XVIII.
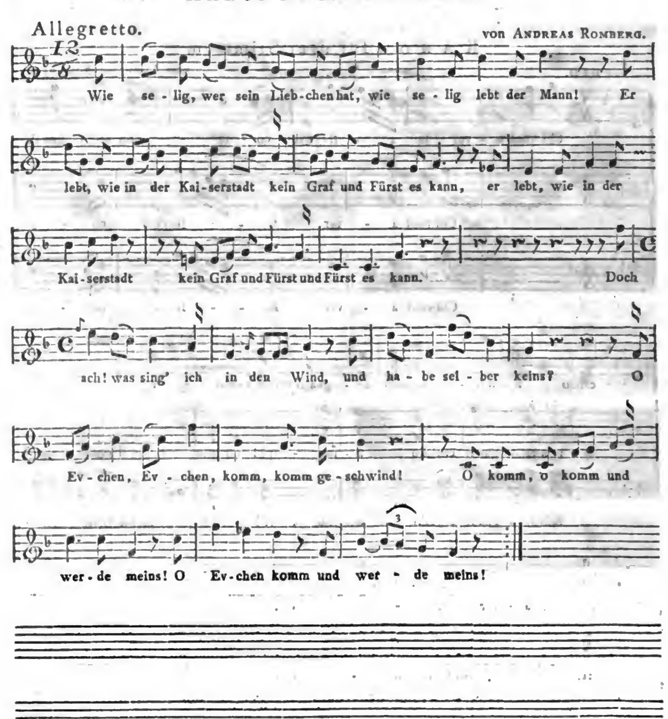
Beilage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

KANON für drei Stimmen.

Lento. von ANDREAS ROMBERG.



KANON für sechs Stimmen.



ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten September | No. 52. | 1799.

Nachrichten.

Ueber Amsterdam, in Bezug auf Musik und Kultur derselben.

(Fortsetzung aus dem 49. Stück.)

Unter solchen Umständen war es nun nicht wohl möglich, dafs viel für die Kunst hätte können unternommen werden, und der in allem Betracht, sowohl von Seiten der Moralität, als der Kunst, allgemein geschäzte Raimondi begriff, dafs bey diesen Verhältnissen in solchem Boden nicht viel mehr zu bauen wäre. Er verliefs uns also und gieng nach London, wo er gegenwärtig noch ist und mit Salomon, Cramer und mehrern andern vortreflichen Künstlern, in der genauesten Freundschaft lebt.

Viele Werke dieses vortreflichen Mannes, die wegen ihres guten Geschmacks und gründlichen Styls sehr geschäzt, nur nicht überall so gut, als durch ihn vorgetragen werden, sind gröfstentheils im Stiche bey Hummel allhier zu finden.

Von dieser Zeit an machte nun die Kunst nur sehr wenige, oder gar keine Fortschritte, wenn man das nicht Fortschritt nennen will, dafs die Liebhaberey an der Kunst sich weiter ausbreitete, allgemeiner wurde und auch unter die gemeinern Stände sich ausdehnte. Daraus entstanden nun eine grofse Menge kleiner Konzerte, die aber gröfstentheils so elend waren, dafs der, welcher ihnen Wohlstandes halber beyzuwohnen gezwungen war, seine Zeit zum oftmals schweren Opfer darbrachte. Unter dieser Menge zeichneten sich nur zwey Konzerte aus, welche zwar etwas sparsam, aber doch hinlänglich und gut besezt waren: das eine in der schon angeführten Gesellschaft — *Filix meritis*, und das andere, das durch einen braven Musiker N. Meeder, gegeben wurde. Beyde wurden aber nur für Subscribenten gegeben; folglich konnten sie der allgemeinen Kultur nicht sehr vortheilhaft seyn.

Nun hatten wir aber auch zwey Theater, welche wieder ihre Orchester hatten: das eine war das holländische, das andere das französische. Jenes war öffentlich, dieses aber leider auch privatim; und doch war das Orchester des leztern ungleich besser, als das holländische. Es stand unter der vortreflichen Direktion des Hrn. Paris, dessen schon in einem dieser Blätter über Hamburg, als wohin er sich bey einer abermaligen Revolution von hier wendete, auf das rühmlichste und treffendste gedacht worden ist. Eine so vollkommene Direktion, die anständige Stille und Aufmerksamkeit der Zuhörer und der nicht grofse Raum des Gebäudes, machten einen vortreflichen Effekt: da im Gegentheil ein noch einmal so grofses Orchester im holländischen Theater, unter einer mittelmäfsigen Direktion, und unter dem abscheulichen Schreyen und Lärmen eines gemeinen und niedrigen Pöbels *), von wenig oder gar keiner Wirkung seyn konnte. Dem ohngeachtet wur-

*) Man wird mich hoffentlich wohl verstehen, dafs ich unter diesem Pöbel nur diejenigen Zuschauer begreife, welche sich vor 6 oder 12 Stüver den Eintritt erkaufen, und sich dafür allerley Ungezogenheiten erlauben: als gassenmäfsig und in den zotigsten Ausdrücken zu schreyen, auch wohl gar eine ledige — ja sogar eine volle Flasche Wein von der vierten Gallerie ins Parterre herabfallen zu lassen. Der Verfasser.

den diese wenigen Konzerte und Schauspiele von der Obrigkeit noch zuweilen untersagt, und mussten den Buss- oder Betstunden Platz machen.

Endlich kam der gewünschte Friede mit England, und jedermann freuete sich schon im voraus über den Flug, den Künste und Wissenschaften unter dem Zulächeln der Ruhe, nehmen würden. Aber leider erfolgte ganz das Gegentheil.

Die schreckliche Furie der Zwietracht schwang ihre Fackel über Niederlands friedliebende Bewohner. Das Volk theilte sich bekanntlich kurz nach dem Frieden in zwei politische Partheyen, und die unheilbare Folge davon war, dafs öfters der Vater den Sohn, die Frau den Mann, der Bruder die Schwester, und so wieder umgekehrt sich mit einer schrecklichen Erbitterung hafsten und verfolgten. Was war natürlicher, als dafs man alle öffentliche Zusammenkünfte, folglich auch Konzerte, Theater u. dgl. sorgfältig vermied? Keine Gesellschaft, mochte sie auch vorwenden oder sich nennen, wie sie wollte, konnte nun bestehen; jede wurde von der Gegenparthey für gefährlich ausgeschrieen, gelästert und verfolgt. „So gieng also alle Musik darüber zu Grunde?" — Nein, das doch nicht! Aber freylich hörte man statt erfreulicher, wohlthuender Konzerte, eine ungeheuere Menge beängstigender wilder Märsche, unter allerley Benennungen, deren bey weiten gröfster Theil aber für den Gebildeten ganz ungeniefsbar war.

Im Jahre 1797 wälzte sich endlich gewaltsam dieser Staatskörper um; erhielt zwar dadurch für Aug' und Ohr ein neues Gewand, doch der innerliche Gehalt blieb derselbige, und es wurde für die Kunst kein Haar breit Feld dabei gewonnen. Ich bin gezwungen, dergleichen flüchtige Blickte in die Wüste der Politik zu werfen, um die Ursachen anschaulicher zu machen, warum die Musik, just in den Niederlanden fast nur allein, so langsame Fortschritte gethan; damit man nicht — was in Journalen und andern öffentlichen Blättern so oft geschehen ist — dem gebildetern und kunstliebenden Theile der Nation, den sie wahrlich gleichfalls hat, unrecht und wehe thue.

Ohngefähr um diese Zeit kam unter der Direktion des Hrn. Dietrichs eine deutsche Operngesellschaft hieher, und es kostete nicht wenig Mühe, die Erlaubnifs, hier spielen zu dürfen, von unsern Vätern der Stadt zu erhalten; und wenn Hr. D. nicht ganz besondere Empfehlungen an den Hof gehabt hätte, so hätte er wieder abziehen müssen. Da sich dieser aber für ihn verwendete, und besonders die Gemahlin des Erbstatthalters sich, wie man sagt, für ihn interessirete: so erhielt er zwar die Bewilligung, Vorstellungen geben zu dürfen, jedoch unter der Einschränkung, nicht öffentlich, sondern nur privatim zu spielen. Es entstand hieraus eine Gesellschaft Subscribenten, wie die des französischen Theaters; und wenn ja einmal nach wiederholten Ansuchungen erlaubet wurde, eine öffentliche Vorstellung, oder Benefiz, wie man es hier nennet, zu geben; so mufste für einen solchen Abend ein sicherer Tribut an das holländische Theater, die Einnahme mochte nun grofs oder klein seyn, dafür erleget werden.

Das Nähere von dieser Gesellschaft, ihrer Dauer und abwechselnden Verhältnisse, so wie auch eine genauere Beleuchtung des Nationaltheaters mit seinen guten und bösen Einrichtungen, — nächstens.
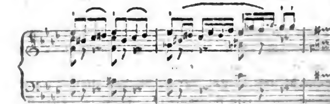
Recensionen.

Fantaisie à quatre mains pour le Pianoforte, composée par W. A. Mozart. à Vienne, chez Jean Traeg dans la Singerstrafse. (22 Gr.)

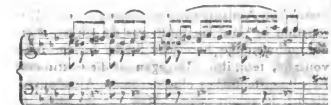
Diese Fantasie ist das in Wien bekannte Orgelstück für 2 Claviere, welches Mozart für die Spieluhr in dem vortreflichen Müllerschen Kunstkabinet daselbst gesezt hat. Der Titel hiese demnach richtiger: *Fantaisie etc. composée par W. A. Mozart, arrangée pour le Pianoforte etc.* So kurz dieses Stück ist — es besteht aus einem kleinen *Allegro* in *F moll*, *Andante* in *As dur*,

und schliefst *Tempo primo* wieder in *F moll*, welches zusammen kaum 9 Minuten dauert — so reich ist es an innerem Gehalte. Schon in dem ersten Satze, nach einigen zwar nur wenigen, aber an Kraft und Ausdruck desto reichhaltigeren und grofse Dinge gleichsam vorher verkündigenden Takten als Einleitung, fängt er mit folgendem sehr schönen, geschmackvollen, und durch das Starke und, man könnte fast sagen, etwas Grelle in der Einleitung noch mehr zur sanften Schwermuth gehobenen Thema an:
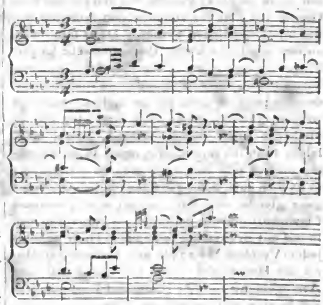
Nach einer äufserst fleifsigen, künstlichen, aber dabey immer sehr wohlklingenden Durcharbeitung dieses Thema's geht es, eben so plotzlich als unerwartet, von *C moll* nach *Fis moll*. Recensent, der eine Abschrift dieser Fantasie, so wie sie Mozart ursprünglich für die Orgel komponiert, vor sich liegen hat, findet, durch Vergleichung mit dem Manuscripte, dafs, bey diesem plotzlichen Uebergange, ein ihm gleich Anfangs aufgefallener Druckfehler seyn mufs. Leider befinden sich auch im Manuscripte gerade in dieser Stelle ein paar falsche Noten. Soviel kann Recensent wenigstens mit Gewifsheit versichern, dafs diese Stelle entweder so:
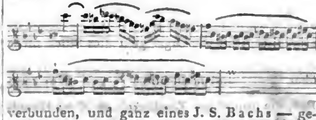


oder noch wahrscheinlicher so:



abgeändert werden mufs. Nach einem förmlichen Schlusse in *Fis moll* kömmt wieder eine dem Anfange ähnliche, aber in Ansehung der glücklich gewagten und schnellen Ausweichungen noch ungleich stärkere Stelle, worin wieder nach *F moll* modulirt und auf dessen *dur* Dominantenakkord plözlich abgebrochen wird. Nun fängt das *Andante* in *as dur* an — ein *Andante*, das in jedem Betrachte himmlisch genannt zu werden verdient. Es ist unmöglich, einzelne Schönheiten daraus aufzustellen, denn es ist alles — alles, und alles gleich schön. Recensent kann indefs nicht umhin, seinen Lesern wenigstens den Anfang dieses Meisterstücks hier mitzutheilen:
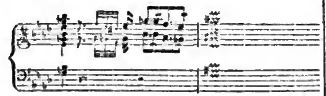


Beym Schlusse fällt es in ein dem ersten *Allegro* ähnliches *Tempo primo*, worin das zu Anfange der Recension angeführte Thema mit diesem Gegensatze



verbunden, und ganz eines J. S. Bachs — gegen welchen Rec. einen gar starken Respekt hegt — würdig, durchgearbeitet ist.

Auch in diesem lezten Satze findet sich gleich zu Anfange im dritten Takte wieder eine

Differenz mit dem Manuscripte. In diesem steht:



Recensent, der — im Vorbeygehen gesagt — mit seinem unbedingten Lobe ungewöhnlich sparsam umzugehen pflegt, hält dieses, leider! nur ganz zu kurze Produkt des Mozartschen Geistes für eine der vollendetsten Arbeiten seines unerschöpflichen Genies. Da es nun theils ausserordentlich schwer, theils nur sehr langen Fingern möglich ist, dieses Stück auf einem Instrumente, mit zwey Händen zu spielen, und demohngeachtet doch einige Stellen verändert werden müssen; da es auch für viele, die es vielleicht gerne hören möchten, wohl nicht leicht thunlich seyn dürfte, nach Wien zu reisen und es sich dort vorspielen zu lassen; da es endlich auch nicht ganz gewöhnlich ist, zwey ganz gleiche und vollkommen rein gestimmte Clavierinstrumente zu finden — worauf es sich indess mit Bequemlichkeit spielen lässt: so muss jedem Verehrer Mozarts und vortreflicher Musik die Herausgabe dieses sehr gut gerathenen Arrangements für vier Hände auf Einem Instrumente eine sehr angenehme Erscheinung seyn. Hin und wieder ist ziemlich glücklich z. E. am Ende pag. 2 und pag. 10 vom 14ten Takte an eine Art von Grundbass hinzugefügt worden. Auch haben einige Stellen wegen Undurchdringlichkeit der Körper und folglich der Hände, verlegt werden müssen. (Nach der Originalbearbeitung für die Orgel geht dies Stück nicht über [Note] und nicht unter [Note]). Nur kann Rec. die unnöthige Zerstückelung eines Hauptgedankens, wie z. E. pag. 14, T. 4 und 5, nicht billigen.

Möchten doch noch recht viele Sachen dieser und ähnlicher Art von Mozart zum Vorschein kommen!

Korrespondenz.

Frankfurth, Ende July 1799.

Sie verlangen von mir Nachrichten aus den Rheingegenden, über Musik und ihre Kultur unter diesem herrlichen Himmelsstriche. Sie dürfen sich wenig — äusserst wenig von meiner Erndte versprechen; denn die Felder liegen jezt alle brach, wo man vorher noch einzelne Fruchthälmchen sah. Der Krieg hat das Wenige, was sonst, obwohl kümmerlich blühte, nun ganz zu Grunde gerichtet. Bonn hatte ausser dem verstorbenen Neefe und dem wackern Klavierspieler Bethoven, der in seinem dreyzehenden Jahre schon seine Sonaten selbst sezte — Nichts: denn der herrliche Violinist Salomon, der gegenwärtig in London ist, war noch bey Lebzeiten des vorigen Kurfürsten, Grafen Königsegg, in die Dienste des Prinzen Heinrichs von Preussen als Konzertmeister getreten. In Coblenz traf man, ausser dem Konzertmeister Lange, der sich durch mehrere gute Sinfonien und niedliche leichte Klaviersachen, die zum Theil im Druck erschienen sind, bekannt gemacht hat, eben so wenig an. Das übrige Personale der Kapelle, die noch existiert *), ist ganz vom Mittelschlage, zwey Sängerinnen ausgenommen. Die Sopranistin, Dem. Urspringer, hat viel sanfte Modulation in ihrer Kehle; allein sie ist, nach meinem Urtheil, nur dem liedartigen Andante ganz gewachsen. Ihre Intonation ist rein, sie fühlt was sie singt: aber die nothwendige heroische Stärke in der Bravourarie, fehlt ihr. Dagegen ist die Gattin des Kapellmeister Sales eine der besten Altistinnen, die ich je gehört habe. Man hat ihr sogar in London den ausgezeichnetsten und gewiss ver-

*) Sie ist dem eben so gütigen, als durch den Krieg gekränkten Kurfürsten nach Augsburg gefolgt.

dienten Beyfall gezollt *). Ich ziehe nach meinem Gefühl den Ausdruck der Sales dem der Todi weit vor. Mad. Sales singt aus der Brust, und die überall bewunderte Todi hält ihre, sonst klingende Stimme zurück, umschmelzend, d. h. empfindsam zu scheinen. Bey dieser rheinländischen Kapelle verdient ein Konzertspieler auf dem Contraviolon noch bemerkt zu werden, dessen Name mir aber entfallen ist. Seine Fertigkeit auf diesem undankbaren Riesen-instrumente ist wirklich zu bewundern. — Uebrigens waren, als ich das leztemal das Vergnügen hatte, dieses Coblenzer, nunmehriges Augsburger Orchester zu hören, zwar die Ripienstimmen alle, ohne Ausnahme, gut besezt; aber an einzelnen Iudividuen, die sich als Virtuosen ausgezeichnet hätten, fand man bey allen Instrumenten Lücken.

Ich kann hier meine Bemerkung nicht verheelen, dafs gemeiniglich an geistlichen Hofen mehr Rücksicht auf die Kirchen - als die Kammermusik genommen wird. Es liefs sich doch wohl beydes mit einander vereinbaren, nur mufs der Musikintendant ein Mann von Geschmack seyn. Es kostet im Grunde das nahmliche Geld, wenn man die Sache ordentlich und mit Sachkenntnis anfangt. —

Den Rhein weiter hinauf finden Sie nichts mehr, seitdem das ehemalige trefliche Manheimer Opernorchester, bey Gelegenheit der Bayerischen Erbschaft, nach München verlegt und mit dem dortigen vereinigt wurde. Ich nenne dieses Orchester in gewissenhafter Ueberzeugung treflich; denn ich sah in einem Zwischenraume von etwan 14 Tagen zwey der berühmtesten Operntheater Deutschlands.

In Stuttgardt ward *Fetonte* von Jomelli, in Mannheim *Adriano* von Holzbauer gegeben — Beyde herzliche Komponisten, deren dauernder Nachruhm dem nagenden Zahn der Vergessenheit in ihren Werken trozt. — In Stuttgard blendeten die Decorationen durch ihre äufserste Präcision mein Auge, denn sie trieben die Täuschung bis zur Wahrheit. Der Gesang der Sänger und Sängerinnen glich der Harmonie der Seeligen im Elysium. Allein mein Ohr, oder vielmehr mein Gefühl, fand den mathematischrichtigen Gang des Orchesters nicht so ganz im Gleichschritt, wie ich ihn erwartet hatte. Die vielen ausländischen Virtuosen waren die Ursache dieses Mifstandes bey einer Oper, die vielleicht zu ihrer Zeit die prächtigste in Europa war. Von Stuttgard gieng ich über Mannheim zurück. — Hier fand ich zwar keine so ausgezeichneten Sänger wie dort; die *prima Donna* Fr. Dorothea Wendling **), und der Bassist Zonka waren die vorzüglichsten: dagegen fand ich ein Orchester, das, wie ein wohl exerciertes Bataillon, gemessenen Schritt hielt. Es war eine Freude, zu sehen, wie ein Bogenstrich mit dem andern auf und niedergieng; eine Ereude zu hören, wie kein Vorschlag im ganzen Orchester von mehr als funfzig Personen unbemerkt blieb, oder gegen den Sinn des Komponisten unrichtig vorgetragen ward, wie *forte* und *piano* in geschwisterlicher Eintracht vorgetragen wurden, wie das gleichförmige ausgeführte Steigen des *Crescendo* und Fallen des *Diminuendo* dem fühlenden Zuhörer das Herz aufschwellte.

Diese aufserordentliche Präcision, vielleicht in wenigen andern Orchestern gehört, hatte ihren Grund darin, dafs beynahe alle Glieder dieses Orchesters in der Schule der Akademie erzogen worden waren. Cannabich und Toesky, die beyden Konzertmeister, welche dieser Schule vorstanden, und Zöglinge wie Cramer, Stamitz, Fränzl u. a. m. mit Ehre in die weite Welt schickten, haben sich diesen Ruhm erworben, der mehr werth ist, als hundert gestochene Sonaten.

Ich war hier vielleicht ein wenig weitläuf-

*) Eben da ich dieses schreibe, sagt man mir, sie sey todt.

**) Ihr Gatte war der bekannte Flötenspieler, der Quanzen und andern nicht aus dem Wege gieng.

tig; aber nicht alle unsere Leser sind mit dem ehemaligen Lokal des guten Mannheimer Orchesters bekannt. Zu dieser Weitläuftigkeit brachte mich besonders der Gedanke, dass man die älteren Fortschritte der Kunst überall aufsuchen müsse, um die neueren nach dem gehörigen Maasstabe zu berechnen; aber dieser Gedanke war nicht meine einzige Absicht: sondern ich möchte gern manchen Musikdirektor darauf aufmerksam machen, dass man mit eigenen Zöglingen oft — und vielleicht immer, mehr ausrichten kann, als mit theuer bezahlten Ausländern, die sich gemeiniglich über die einheimischen Künstler erheben wollen, wenn ihnen gleich ihr Selbstgefühl sagen sollte, dass sie weit unter ihnen stehen.

Da ich so sehr von der Vorzeit rede, so können Sie sich wohl vorstellen, dass ich auf meiner Reise von Cölln bis Frankfurth am Mayn nichts als verödete Haiden antraf, wo der scharfsichtigste Kenner kaum noch die Spuren der ehemaligen Kultur entdecken kann. Französische Märsche und Lieder vertreten jezt die Stelle des guten musikalichen Geschmacks *).

Meine Reise geht nur bis Cassel. — Ich will jede Blume pflücken, welche ich auf meinem Wege antreffe, die mir nehmlich der Mühe werth scheint, in dem Herbarium der Kunst aufbewahrt zu werden!

S**.

Marburg, Anfang August 1799.

Ich bin nun von Frankfurth bis hierher gewandert, und habe äusserst wenig Blumen gepflückt; dennoch aber einige, die Ihnen in Ihrem Garten nicht unangenehm seyn werden.

In Friedberg in der Wetterau lebt ein Mann, den ich zu neuer Thätigkeit ermuntern möchte — der Kantor Kleeberger. Die Anlage dieses Mannes war in seinen jüngern Jahren gross: freylich hat er jezt sein musikalisches Genie durch Schulunterricht unterdrückt!

Auf der Universität Giessen war ich meiner Meynung nach berechtigt, weit mehr zu erwarten, als in dem kleinen Reichsstädtchen Friedberg: allein meine Erwartung wurde gewaltig getäucht. In allen Fächern der Brodwissenschaften findet man hier die treflichsten Männer; aber die Kunst geht betteln. Es ist unbegreiflich, dass man an einem Orte, wo so viele aufgeklärte Menschen von ausgebildetem Gefühl und verfeinerten Sitten beysammen sind, dennoch so wenig Sinn für die Musik findet. Selbst unter der studierenden Jugend findet man wenige, die über den Grad der Anfänger hinaus sind. Ich kann ihnen aus ganz Giessen nur einen einzigen bedeutenden Musiker nennen — den Herrn Rinck, einen sehr geschickten Orgel- und Klavierspieler, und fleissigen Komponisten und Musiklehrer. Er ist ein Schüler des bekannten Organisten Christian Kittel in Erfurth, der selbst ein Zögling des alten Sebastian Bachs ist.

Ich nenne Ihnen diesen wackern Mann um so lieber, da er in der Stadt, wo er lebt und arbeitet, nicht nach Würden gekannt und geschäzt wird, weil es an gründlichen Kennern fehlt, die den blos amüsierenden Spieler von dem Tonkünstler zu unterscheiden wüssten. Indess habe ich dem wöchentlichen Liebhaberkonzerte hier beygewohnt, es ganz artig gefunden, und mich des weichen und reinen Tons des Hrn. Musikdirektors Leo, auf dem Horn, erfreuet.

Hier in Marburg, ist die Kunst eben so wenig zu Hause, als in Giessen. Der hiesige Hr. Kantor Koch ist aber ein geschickter und gelehrter Musiker. — In einigen Tagen reise ich weiter nach Cassel; dort verspricht man mir viel.

---

*) Anmerkung. Von dem Zustande und den neuesten Angelegenheiten der Musik in Frankfurth am Mayn liefern wir nächstens eine ausführliche Darstellung von einem andern Verfasser.

d. Redakt.

Nachschrift.

Ich eile, Ihnen vor meiner Abreise von hier noch eine Entdeckung mitzutheilen, die Sie gewifs eben so sehr erfreuen wird, als sie mich freute, da ich sie unerwartet auffand. In einer halben Wildnifs, was Gegend und Landschaft betrift, fand ich einen schönen Tempel, den der Fürst von Wittgenstein Berleburg der Tonkunst errichtet hat. Wer sollte hier, tief in ungeheuern Waldungen, wo nur Hirsche mit ihren Weibern, Kohler an ihren glühenden Holzhaufen, Hammerschmiede in ihren feuersprühenden Hütten hausen — wer sollte da einen Tempel der Kunst suchen? Und gleichwohl steht er da, und kein französisches Lazareth, kein Laboratorium der Krieger, hat ihn bis jezt entweiht. Ich will meiner Phantasie Stille gebieten, und Ihnen ohne weitere Umstände die Verfassung dieses schönen, und, obgleich im verjüngten Maastabe angelegten, dennoch aber treflichen Orchesters hier mittheilen.

Der Füst ist nicht nur Kenner, sondern wahrer Künstler auf dem Violoncello. Er könnte sein Brod damit durch die ganze weite Welt verdienen, wenn das Schicksal dadurch nicht für ihn gesorgt hätte, dafs er Fürst ist. Leidenschaftlich liebt er die Musik. Auf seinem Instrumente ist er, wie gesagt, Virtuos. Seine ausgezeichnete Fertigkeit im Fingersatz, seine damit verbundenen adäquaten Bogenstriche, wird man selten finden. Schetky, Gratiani und Mara, mögen ihn im Adagio übertroffen haben: aber im Allegro gewifs nicht. Er spielt überdieses schwere Violinsachen vom Blatte hinweg, als wenn sie für fein Instrument gesezt wären und er sie lange einstudiert hätte. Vielleicht, wenn bald die Begierde durch Schwierigkeiten zu glänzen, wie ein Herbstnebel von den Strahlen der Sonne ein wenig niedergedrückt ist, wird das Schmelzende und Herzeindringende des gefühlvollern Vortrages in ihm erwachen. Ich erwarte das mit Recht, weil dieser in jedem Betracht liebenswürdige Fürst, in seinen selbstgesezten Liedern fürs Klavier, mit einer Biegsamkeit der Stimme, die einer Todi werth wäre, Ausdruck mit Simplicität verbindet.

Ehe ich zu seiner Hauskapelle (so mufs ich sie nennen, denn ein grofses Orchester ist es freylich nicht) übergehe, mufs ich Ihnen zuvor noch eine Anekdote von diesem Beschützer der Kunst mittheilen, die den Beweis führen wird, wie hoch, wie enthusiastisch, er die Kunst schäzt.

Vor mehrern Jahren, da er sich schon als Künstler gnugsam fühlte, fiel es ihm ein, nach Wezlar zu reisen und da ein Konzert unter dem erborgten Namen eines fremden Violoncellisten zu geben. Die Entree wurde gratis zur Probe angegeben. Alles drängte sich hinzu und Niemand ahndete, wer der Virtuos sey. Alles war frey, Erleuchtung und Mitspieler. Und als das Konzert zu Ende war, war auch der Virtuos verschwunden. Damen und Herren steckten die Köpfe zusammen; nur nach etlichen Tagen enthüllte sich das Geheimnis, und alles was Sinn für Tonkunst hatte, klatschte noch dem Violoncellisten Beyfall zu, nachdem er längst wieder in seinen Bergen, Wäldern und bey seinen geliebten Unterthanen war, die ihn anbeten, weil er sie liebt, wie sie ihn. —

Fast alle Officianten und Bediente der Livree sind musikalisch, und durch die eigne Aufsicht des fürstlichen Virtuosen hat sich dieses kleine Häufchen zu einer Präcision in der Ausführung gebildet, die alle Erwartung übersteigt. Verschiedene der Musiker werden aber auch besoldet. Der Waldhornist Niefsle gehört unter die erste Klasse der Virtuosen dieses Instruments. Auf seinem *Es* Horn bläfst er aus allen Tönen mit einer Genauigkeit, mit einer Intonation und Geschmeidigkeit, die er der Singstimme abgestohlen zu haben scheint. Ich habe nach Ponto und Duprez keinen gehört, den ich ihm vorziehen möchte. Als Kind von fünf Jahren hatte ich ihn bereits gehört, da sein Vater Konzertmeister am Hofe des Fürsten von Neuwied war. Damals stellte man das Bübchen auf einen Tisch und es mufste das Waldhorn drauf stützen, weil der Bläser beynahe kleiner war als das Waldhorn. Der Vater, welcher,

wo ich nicht irre, in Hildburghausen oder Meinungen gestorben ist, war auf eben diesem Instrumente ein hinreifsender Adagiospieler, und in ältern Zeiten bey der Wirtembergischen Kapelle angestellt. Aufser diesem Niefsle hat das Orchester des Fürsten keine eigentlichen Virtuosen — ihn selbst ausgenommen.

Ich werde morgen nach Cassel abreisen. Von da aus erhalten Sie wieder Nachrichten über meine musikalische Wanderschaft, die ich dann vielleicht noch weiter fortsetze. *S**.*

Auszug eines Briefs.

Riga im August.

Neulich meldete ich Ihnen die Ankunft des kön. preufs. Kapellmeisters, des Hrn. Himmel bey uns. — Er ist bereits wieder abgereiset. — Beynahe 3 Monate blieb Hr. H. hier, abgerechnet ein paar Wochen, die er in Mietau zur Zeit des Neu-Johannis zugebracht, wo er auch ein Konzert mit allgemeinem Beyfall und ansehnlicher Einnahme gegeben hat. Sie können sich leicht von beyden einen Begriff machen, da Sie das Gewühl daselbst um diese Zeit, so wie die excentrische Liebhaberey für Musik in jener Provinz kennen. Dazu kam noch, dafs man Hrn. H. seinem Rufe nach kannte, und von seiner Ankunft vorher unterrichtet war. — Bey uns ist's ihm überaus wohl gegangen und ich getraue michs zu behaupten, dafs wohl kein Künstler dieser Art, vor ihm, hier so viel Aufmerksamkeit, Gefälligkeit und Zuvorkommen erfahren hat. — Aufser seiner grofsen Geschicklichkeit; empfahl er sich durch seine Gefälligkeit und Gutmüthigkeit allgemein, so dafs er auf allgemeines Wünschen vor seiner Abreise noch ein zweytes Konzert geben mufste. Das ist an diesem kleinen Orte und bey so ungleichurtheilendem Publico wohl etwas Unerhörtes, und noch dazu im Sommer! Man errichtete eine Subscription, und weil viele Personen Gelegenheit gehabt hatten, Hrn. H. zu hören, wodurch sie auf seinen Vortrag gröfserer Sachen und auf seine Kompositionen neugierig wurden: so kam sie in kurzem zu Stande. — Alle Kompositionen, die Hr. H. in seinem Konzert gab, waren von ihm selbst; die Gesänge sämmtlich aus *Alessandro*, einer grofsen Oper, die Hr. H. in St. Petersburg gesezt hat. Diese Singesachen wurden von Mad. Werthes, Dem. Pauser und Hrn. Arnold, Mitgliedern des hiesigen Theaters, ausgeführt. Aufser diesem gab uns Hr. H. noch ein Sestett für's Fortep., 2 Viol., 2 Bassethörner und Violoncello, und endlich eine Fantasie von einer halben Stunde lang. Der Beyfall bey jedem Saz war ungetheilt und aus dem Sestett hört man noch izt hie und da das beliebte Thema hertrillern. — Im zweyten Konzert gab Hr. H. unter anderm einige kleine deutsche Lieder von seiner Komposition, welche sehr wohl gefielen, noch eine grofse Sonate für 2 Fortepiano's und eine kurze Fantasie. Die Sonate hat viel Sensation erregt. Ueber dem ersten und zweyten Saz derselben ist man sehr getheilter Meynung, der Mittelsaz aber ist allgemein als vorzüglich meisterhaft anerkannt. Hr. H. hat diese Sonate eigens zu diesem zweyten Konzert gesezt. — Seit einer Woche ist Hr. H. von hier zu Schiffe gerade nach Stockholm abgereiset, von wo er über Copenhagen nach Berlin zurück geht. — Unsre freundschaftlichen Wünche folgen ihm! —



Kurze Anzeige.

Twelve Waltzes for the Pianoforte or Harpsichord with an Accompaniment for the Tambourine and Triangle, composed by D. Steibelt. London, printed by Broderip and Wilkinson. (5 Sh.)

Rec., der weder ein grofser Liebhaber von Walzern noch vom Walzen ist, mufs gestehen, dafs diese Walzer bey weitem unter die vorzüglichern gehören, die ihm vorgekommen sind.

Ende des ersten Jahrgangs.

(Hierbey das Titelblatt nebst Inhaltsverzeichnifs des ganzen Jahrgangs.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

